目　　次

第一编　古代奴隶社会时期

在欧洲古代奴隶占有制度时期的文化中，古代希腊和古代罗马的文化占着重要的地位。

奴隶占有制度的社会特征是："富人和穷人，剥削者和被剥削者，享有完全权利的人和毫无权利的人，他们彼此间的残酷阶级斗争，这就是奴隶制度的情景。"①

在这样的社会制度下，统治阶级利用文化（包括音乐在内）作为维护其统治的工具。而人民创造了大量优秀的文化财富。

古代希腊和古代罗马的文化，曾受到古代东方文化的影响。古代希腊和古代罗马的文化，是现代欧洲文化的渊源。

马克思在《政治经济学批判导言》中，论述古代希腊文化艺术、神话史诗时，谈到这些作品至今"还继续给我们以艺术的享受，而且在某些方面还作为一种标准和一种不可企及的规范。"②恩格斯在《自然辩证法》中，论述古代希腊文化时，谈到"这个小民族的成就，……他们的无所不包的才能与活动，保证了他们在人类发展史上为其他任何民族所不能要求的地位。在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后各种世界观的胚胎和发生

① 引自《联共（布）党史简明教程》，苏联外国文书籍出版局1953年中文版，第156—157页。

② 卡·马克思：《政治经济学批判导言》，引自1960年人民文学出版社《马克思恩格斯论艺术》第196页。

过程。"①

由于古代奴隶社会的音乐资料很少保留下来，所以我们只能从一些文物上面考察当时的音乐情况。总的看来，当时音乐所起的社会作用是很显著的。一方面统治者使其为他们的政权服务；另一方面人民也通过音乐，反映了自己对生活的感受和朴素的理想。从现存的大量的古代民歌中，不难看出，统治阶级的宫廷、庙宇、祭祀的音乐生活和民间的音乐生活截然不同。

当时的音乐和诗歌、戏剧、舞蹈的结合很紧，单声部是当时音乐的特点。

一、古代希腊音乐

古代希腊的文化繁荣时期，大约在"荷马时代"(纪元前十二至八世纪左右)、"古典时代"(纪元前五世纪至四世纪左右)和"希腊化时代"(纪元前三世纪左右)，表现在哲学、美学、自然科学、教育、文学、诗歌、神话、建筑、雕刻、戏剧和音乐等各个方面。

音乐在古代希腊的社会生活中占着显著的地位。大约在纪元前六世纪左右，还有音乐学校出现，并产生了一些作品。代表人物有泰番德尔、莎孚等。

古希腊神话史诗的思想内容、人物形象和题材特点，对西欧歌剧的形成有直接的影响。"荷马时代"具有历史事实基础的史诗《伊里亚特》、《奥德赛》，是广泛流传的、音乐与诗歌相结合的、人民口头创作的大型作品。这两部史诗都是以叙事歌曲为基础的。从荷马的史诗中，也可以看到音乐和古希腊人的生活联系。

"荷马时代"以后，出现了反映不同地区生活的抒情诗。抒情

① 恩格斯：《自然辩证法》，1955年，人民出版社版，第26页。

诗经常在一种叫做奥洛斯的乐器的随伴下，用具有不同地区特色的歌调唱出；而古代希腊的调式，就是从这些歌调中产生。这些不同地区特色的歌调各有其感情表现特点，有些地区也出现了不同题材的祭祀歌、饮酒歌、结婚歌、情歌等。此外，也盛行一种音乐舞蹈结合在一起的合唱抒情歌和赞美神灵的赞美歌、祝贺竞技获胜的庆贺歌以及赞扬英雄人物的颂歌等。

古希腊出现了不少有名望的民间歌手，象伊维克、瓦克西里德、梅索梅特和平达尔等。平达尔是一位在奥林匹克竞技会上以歌唱取胜的音乐家，他唱的颂歌、抒情歌反映了生气勃勃的古希腊人的生活。

在“古典时代”，古希腊的戏剧艺术很发展。这时期，古希腊的民主制度代替了氏族贵族制度，从而带来了新的思想感情和理想要求。这种民主思想在雅典最为发达，当时艺术活动更加平民化；群众性的盛大集会上，常有唱歌、舞蹈、演戏的活动。

古希腊“悲剧”一字原意是“山羊之歌”。当时参加节庆祭酒神的人们，披着羊毛皮，化装成酒神的侍者萨提尔，吹起清脆的长笛，敲起低沉的羯鼓，饮酒高歌狂舞。与古希腊悲剧和喜剧形成的同时，作为祭酒神的场所的剧场也逐渐形成起来。祭神的人群往往环立在祭坛附近的山坡上，排成一个圆形，这就是古希腊剧场最初的样式。这种圆剧场的形式一直保留到后世。古希腊剧场多是倚山坡而筑；露天，没有屋顶；没有台幕，是一片自由宽敞的场地，形如半圆状。这种形式具有着群众性和民主性的特点。剧场规模很大，可以接纳众多的人群。据说在雅典有过容纳三、五、十万以上观众的盛况。露天圆剧场分为三部分：（一）观众场；（二）歌队场，也是演员、乐队所在地；（三）前台，这是悬挂剧场装饰和与观众见面的地方。在歌队场的中央就是富丽堂皇的

祭坛。这说明了音乐在这种群众性的音乐戏剧活动中占着多么重要的地位。这种音乐戏剧的繁荣和城邦的民主制度分不开。当时认为："年复一年地举办竞技和祭祀，我们便使得心灵有休息的可能，正如在家庭环境的常规中，我们有日常的娱乐以驱除忧闷和怠倦。"

古希腊悲剧的发达，对于音乐艺术的发展具有一定的意义。在当时三个重要的悲剧作家——埃斯库罗斯（纪元前525年—456年）、索福克利斯（纪元前496年—406年）和幼里庇底斯（纪元前480年—406年）的剧作里，经常运用歌曲、合唱的形式来解释情节，揭示思想内容。剧中许多对话也是用音乐伴奏的。有时出场人物也以乐器伴奏独唱一些抒情歌。这三个作家的剧作也在思想内容、人物形象和题材特点等方面对后来的作曲家有很大影响。如埃斯库罗斯的悲剧《被幽囚的普罗米修斯》和幼里庇底斯的《伊斐姬妮在陶里德》、《伊斐姬妮在奥里德》等就是。

而古代希腊的社会性的主题，在当时的喜剧里表现得更鲜明。喜剧的产生是和当时群众性的祭祀歌舞狂欢有关。当时盛行一种狂欢游行"Komos"，在狂欢游行中出现了"Komoidia"——喜剧。它是由"Komos"和"Oide"歌构成的。喜剧也就是狂欢游行时的歌。后来，这种歌有了发展和加工，逐渐形成了大型的喜剧。阿里斯托芬（纪元前450年—388年）是一个重要的古希腊喜剧作家。在他的喜剧作品中，群众性的合唱、诙谐讽刺的歌曲、抒情的独白和咏叙、轻快的音乐等运用得很多。

从以上的叙述中，使我们看到音乐在古代希腊的社会生活中占有多么显著的地位。

二、古代罗马音乐

古代罗马的历史是一部贯串着奴隶和奴隶主之间的斗争的历史。古罗马时期是古代奴隶制度得到充分发展的阶段，也是它的最后一个阶段。这里的社会矛盾达到了极紧张的程度，不断爆发大规模的奴隶起义，如"斯巴达克奴隶起义"就是欧洲古代奴隶社会中最大的一次革命震荡。在古代罗马爆发的奴隶起义，最终地摧毁了地中海地区的奴隶制度，打下了欧洲中世纪封建制度的基础。

奴隶制度下的古代罗马的城市，被帝王贵族打扮得象天之骄子的住所。帝王贵族过着奢侈豪华的生活，无数奴隶却陷于饥饿贫困。

在文化艺术方面，也一样有两种迥然相异的表现。民间创作的歌谣、叙事诗、神话故事、谚语等，反映了人民多方面的内心感情；而在帝王贵族奴隶主建筑的神殿、城堡中，却产生了消遣作乐的艺术，从古代罗马的帝王尼禄（纪元后37年—68年)的轶事中，就可得到生动的说明。

古代罗马利用、模仿古代地中海区域许多中心地的文化，特别是"希腊化时代"雅典城邦的文化。因此，古代罗马的文化比较混杂。不过，古代罗马也曾起了把适应自己需要的"希腊化时代"的文化传播到欧洲其他地区的作用。

在纪元前三世纪以来，由于古代罗马向外扩张势力，它对许多城邦进行了掠夺，古代希腊不少艺术宝藏就被带到罗马来了。在罗马出现了大批以奴隶的身分出现的希腊人。许多古代希腊的优伶、乐师、歌手也成了古代罗马帝王、贵族、奴隶主的奴仆，

成为专供这些统治者消遣作乐的工具。

但是，统治者们对民间艺术创作是扼杀不了的。在古代罗马的民间狂欢节日里，音乐歌舞表演十分频繁，反映日常生活的歌谣、讽喻诗很多，如：结婚歌、饮酒歌、士兵歌等。

纪元前一世纪三十年代以来，在古罗马帝国建国的初期，出现过一度文化的繁荣。抒情诗人维吉尔的作品，受到民间歌谣的影响很大。另一位诗人奥维德的“恋歌”，也富有民间歌谣的特点。

古代罗马没有留下甚么音乐资料，这和当时统治者对文化的摧残有关。到了奴隶制度衰落的古罗马帝国后期，文化更形衰落。

第二编　封建社会时期

欧洲封建制度的产生、发展和衰落的历史，也就是欧洲中世纪的历史。它是介乎欧洲古代和近代之间的大约一千二百多年的历史时期。

在这约自纪元之后四、五世纪到十七世纪初的时期里，在欧洲看到的是：奴隶制度在古罗马帝国的崩溃；各个部落、部族的大规模迁徙；许多封建国家的诞生；封建主和教会的争权夺利以及他们对人民的残酷压迫；农奴对封建主和教会的反抗和斗争以及人民群众对社会变革的要求的高涨等。

中世纪留下了一方面是封建主的暴力和寺院僧侣的宗教统治的遗迹，另一方面是人民群众丰富多采的诗歌、音乐、文学、建筑和雕刻的艺术创造。

在中世纪，宗教支配着社会意识的其他形式。本来，基督教是作为被压迫的、穷苦无靠的人的精神寄托而产生的；但是，到了四世纪以后，它却经历了深刻的演变。中世纪封建制度社会从古代奴隶制度社会那里取得的、产生于多神教的古罗马帝国内部的基督教，已经不能体现被压迫阶级的思想意识，而成了封建主的重要的思想支柱。

教会成了封建社会统治阶级利益的保护者，它用尽各种方式（音乐也包括在内）来促使封建主政权的巩固，同时他们自己也需

要封建政权的帮助。列宁说过:“所有一切压迫阶级为了维护自己的统治，都需要有两种社会上的职能:刽子手的职能和僧侣的职能。刽子手必须镇压被压迫者的抗议与愤怒，僧侣必须宽慰被压迫者，向他们描绘在维护阶级统治的条件下，缓和灾难与牺牲的远景(因为用不到保证这种远景的‘可能实现性’，所以这样作来便格外方便……);因此，使他们与这种统治调和，使他们停止革命活动，破坏他们的革命情绪，动摇他们的革命决心。”①

在中世纪，占着统治地位的宗教的世界观阻碍着中世纪艺术的发展。在音乐方面，宗教音乐同样占着统治的地位。因此，世俗、民间音乐的文献资料难以流传下来。但是，它们始终保持着旺盛的生命力，并且不断地渗透到宗教音乐中去。

欧洲中世纪封建社会的发展，大致分为三个阶段:

(一)封建社会初期:大约开始于五世纪，结束于十一世纪。这是封建国家出现和教会形成及巩固的时期。

(二)封建社会全盛时期:大约在十一世纪到十五世纪左右。这是社会分工发展、封建城市涌现、阶级斗争频繁的时期;这时期末，出现了规模巨大、意义深远的农民起义。

(三)封建社会晚期:大约在十五世纪末到十七世纪左右。这时期，封建制度逐渐解体，新的资本主义生产方式在它的内部开始形成，资产阶级的民族观念在若干国家里也开始形成，“文艺复兴”的艺术繁荣是它的具体反映(这一时期在第三编讲述)。

一、封建社会初期

罗马是当时欧洲最大的音乐中心。这里，在教会内部出现了

① 《列宁全集》，第二十一卷，俄文版，第206页。

许多作曲家、歌唱家和音乐理论家。最早的，象米兰的僧侣圣·安姆波罗斯(340—397)，他就以民间曲调为基础写了许多宗教颂歌。他懂得利用音乐为宗教服务，他主张用富于旋律的颂歌来魅惑人心。在教堂里置有巨大的钟，教义认为钟声具有一种魔力，它能恐吓魔鬼。

在罗马，教会创立了格里哥利圣咏。这是影响很大的为宗教统治服务的音乐工具。它是以创立者罗马教皇格里哥利一世命名的。格里哥利一世花费十多年的功夫（大约于590—604年间），选出了许多典型的歌调，确立为"教堂歌调"，订立许多演唱的规则，在各种教仪上演唱，并编成"唱经本"，命令各地教会广泛采用。

格里哥利圣咏是单声部的。它是吸取了古代东方、古代希腊的音调和当时民间旋律的特点而形成的。它的唱词都是拉丁文，内容选自圣经。由于旋律和演唱的特点不同，格里哥利圣咏又分为宣叙性的和旋律性的两种。格里哥利圣咏是按自然音阶进行的，后来逐渐形成了不同的调式。

教会为了扩大自己的宗教势力，在很多地方设立了传播圣咏的学校，圣·加尔寺院就是很有代表性的一个。这里的僧侣有许多是作曲家、歌唱家，其中图隆梯(？—915)、诺特克(840—912)还创用一些新的歌调形式；它们是格里哥利圣咏的变形，也是世俗民间音乐影响宗教音乐的结果。

此外，宗教的仪式剧也明显地受到世俗、民间音乐的影响。《玛利亚·玛达利娜》就是一例。它具有分节歌曲、民间旋律、世俗生活内容的特点。

封建社会初期，音乐理论缺乏与实践的联系，这是和当时音乐的宗教性质分不开的。但也有人对一些具体的音乐理论问题进

行了研究。其中最著名的是在法国北部阿芒得教堂的僧侣胡克巴尔(849—930)，他写了调式理论的著述，以古代希腊调式体系为基础，建立了一种新的调式体系。

封建社会初期出现的符号记谱法比古代希腊的字母记谱法改进了一步；符号表示出曲调进行的方向，帮助演唱者记忆、了解各种曲调的特征。在胡克巴尔、寇顿、约翰等僧侣的理论著述中已广泛采用了符号记谱法。后来出现的有线记谱法的创立者是阿佐地方的规多（995—1050）。规多的有线记谱法对后来的五线记谱法有直接的影响。十三、四世纪以后，又由于有量记谱法的出现，固定了音乐的时值，明确了音乐的节奏，因此记谱法更为完善了。

记谱法体系的建立和在十五世纪左右音乐印刷术的发明，在欧洲音乐史上是具有历史意义的重要事件。

二、封建社会全盛时期

这个时期，音乐文化有了新的发展，它和当时社会生活的变化分不开。十一世纪左右，出现了新的社会力量——中世纪的城市。城市成为新的文化中心，与宗教寺院和封建城堡的文化相对峙。人们要摆脱封建思想的奴役，在当时的民间歌谣、舞蹈、乐器演奏、雕刻建筑等方面，都强烈地反映了这种要求。世俗、民间音乐逐渐在发展。

随着城市商业的扩展，欧洲各城市间的交往频繁起来，城市中出现了各种行业的行会组织，其中也有音乐戏剧表演的行会。在这些音乐的行会中也交流了各地的民间艺术。本来，民间诗歌流传很广，深入人心。象德国的《尼伯龙根之歌》和法国的《罗兰

之歌》就是例证。但是，民间艺术受到封建教会的禁止和篡改，许多以骑士史诗形式出现的作品，就是为了符合封建和教会的利益而被改变了本来面目的民间创作。

公开反对封建教会的各种民间音乐、诗歌、文学，在中世纪的人民口头创作中大量出现。封建教会仇视它们，称之为“异教的”、“邪恶的”、“不适合于基督教精神”的东西，他们特别对民间音乐戏剧诗歌的代表者——流浪艺人（在拉丁语系的各国境内的流浪歌手、游吟歌手，在日耳曼境内的恋诗歌手），采取敌视的态度。

流浪艺人没有一定的住处，仅靠表演所得糊口。但是，他们创作出来的作品，反映了群众、特别是农民的兴趣和希望。他们能歌善舞，擅长武艺，在民间节日上经常吸引着广大群众，成为最受欢迎的人物。他们表演的歌曲、讽刺剧等，对封建主和教会毫不留情。教会说他们“跳着、唱着讨厌的歌曲”，这是一些“乡下女人唱的可耻的恶魔的歌曲”、“无耻的爱情歌”、“无信仰的合唱曲”和各种“恶魔竞技”。

教会下令要把流浪艺人排斥于社会之外，剥夺他们的公民权利，纵容人们迫害流浪艺人而不受惩罚，禁止流浪艺人死后在教会坟地安葬，而且平时不许人们给流浪艺人以任何物质帮助。

可是，随着这时期的城市和城市文化的兴起，流浪艺人的音乐戏剧诗歌活动，得到了市民阶层的直接支持。而且，反对宗教神迹剧的城市戏剧也出现了，它和农村的群众游戏、化装跳舞、节日仪式的庆祝场面、群众日常生活事件紧密联系。许多作品的中心内容是揭露僧侣神甫们的贪婪，赞扬“小人物”的机智、聪明、高尚的品德和实际的才干。

前面提及的骑士文化，有其世俗性质的一面，也有其封建教

会性质的一面；因而，当封建教会竭力阻碍民间文化发展时，它在骑士文化中找到有可以利用的东西。因此，有些骑士的诗歌，法国游吟诗人的歌谣作品和有些德国恋诗歌手的抒情诗等，都曾被教会利用过。

本来，骑士是直接由于十字军远征(1096年—1270年间欧洲人在东方的掠夺）而产生的。骑士和大封建主一道参加了这个掠夺。因而后来也流传下了许多歌唱骑士英勇事迹的诗歌。

后来流浪艺人的队伍也逐渐扩大，在法国、西班牙、英国、意大利、德国都有；虽然称呼不一，但都是多才多艺的卖艺人，他们逐渐定居下来而成为城市的演员。

贵族阶层出身的人物也逐渐参加了这种艺术活动，在法国出现的游吟歌手就是如此。法国南部的普罗万斯便是游吟歌手的汇集地，北部艺术中心地之一的阿拉斯城，也出现了优秀的游吟歌手。流浪艺人常用的歌曲体裁，象"爱斯坦皮达"、轮唱曲、叙事歌和田园抒情的歌谣曲等都有了发展。这些歌曲大半描写日常生活和爱情、友谊。在法国游吟歌手当中，阿拉斯城的阿当（1238—1286）最有名。阿当写了许多游吟歌曲，他还写了一部具有民间生活气息的音乐戏剧作品《罗彬和玛丽昂》，这是歌唱爱情和讽刺封建贵族的音乐戏剧作品。剧中运用了诗歌式的对白和民间歌谣，全剧是以快乐的五月风光、情人重聚和农民露天歌舞收场的。

在德国，民间艺人的歌谣、舞蹈以及史诗性的历史歌曲和抒情性的讽刺歌曲较为丰富。这些在十二、三世纪兴起的恋诗歌手的艺术活动中虽然得到发展，但由于恋诗歌手中也有封建贵族骑士阶层的人物，因而它也受到封建教会和骑士文化的影响。当时，经常举行恋诗歌手的诗歌比赛会，并出现了象瓦尔特那样的

颇负盛誉的人物。

这时期，宗教音乐也有了明显的变化，出现了多声部的宗教歌曲。它的特点在于各声部的独立进行，形成了不同的和音，有平行的同度、八度、四度、五度；也有平行的三度、二度。全曲往往是以同音开始并结束；平行四度、五度是严格合乎规则的声部进行。

最初的多声部音乐作品是两个声部的。它们都具有庄严的气氛。大约于九世纪时，在宗教仪式的颂歌中就运用过这种音乐，当时称它为“奥尔加农”(Organum)。在胡克巴尔、规多和爱尔兰的哲学家、理论家爱累金那(815—877)的著作中都对它有所论述。

这两个声部，一个是采用格里哥利圣咏的曲调，另一个是作者创作的，叫做“第斯康特”(Discant)。后来，又加上第三、四个声部，曲调和节奏便复杂和丰富起来了。

巴黎是这种多声部音乐的中心地。法国其他的城市，象夏特、土鲁斯、普罗万斯等也兴起了这种新的风格。

巴黎形成了第斯康特乐派，其中代表性的人物，在巴黎圣母院的僧侣雷翁南和贝罗坦(1183—1236)。雷翁南编了《奥尔加农大成》，这是一本经他改编的教会歌调集。他以格里哥利圣咏曲调作低声部，在它上面加了装饰性的花腔歌调。这样，圣咏就象低音一样，失去了原来的主要地位。这种低声部的圣咏曲调进行均匀徐缓，称为“固定调”，又名“持续调”。因此，人们的听觉注意力无形中被在圣咏曲调上面出现的华丽装饰的、音响丰满的第斯康特声部吸引去了。贝罗坦也写了不少三声部、四声部的奥尔加农。有时他不采用圣咏曲调做一个声部，而自行创作一个低声部，称之为“康都克特”(Conduct)。

多声部音乐的出现，给当时人们以新鲜的艺术感染。后来在

经文歌中它得到了更多的发展。经文歌采用着世俗、民间音乐的曲调和表现因素，更易为听者所接受。经文歌这种新风格，引起了教会的反对；1325 年教皇约翰二十二世就说过："人们发明了一种新的记谱法来记录新的曲调，而不唱旧的曲调，把急速的速度强加在神圣的音乐上，用装饰、休止和复调使得曲调解体，把神圣的歌词往世俗的曲调上移植……总之，它们扰乱虔诚，麻醉听觉，并且把听众引上邪路"。

十三世纪左右又出现了另一种多声部音乐"罗他"（"Rotta"）。英国僧侣约翰在 1240 年所写的罗他《夏天来了》很有代表性。这是一个四部高音、两部低音构成的轮唱曲。

在法国游吟歌手的轮唱曲中，也出现了独唱和合唱轮流反复的多声部音乐风格；阿当的歌曲就有这个特点。

随着世俗、民间音乐的发展，这时期的乐器也有了改进。弓弦乐器普遍应用，维沃尔琴和琉特琴渐渐成了流浪艺人和后来的游吟歌手的重要乐器。维沃尔琴的发展预示了歌唱性的弓弦乐器在欧洲音乐文化中的重要作用。

第三编　从封建社会向资本主义社会过渡时期

第一章　文艺复兴时代

从十四世纪下半叶到十七世纪初，是欧洲资本主义关系在封建社会内部产生和发展的时期。这个时期对欧洲整个社会的发展起了极大的推动作用，在欧洲政治和文化上引起了巨大的变革。恩格斯在谈到这个时期时，曾说："……这个伟大时代我们德国人由于当时我们所遭遇的民族灾难而称之为宗教改革时期。法国称之为文艺复兴时期，而意大利人则称之为清克维青托，但这些名称没有一个能把这个伟大时代的内容充分地表现出来。"①

当时，在政治上，不同的阶级进行着异常尖锐的斗争："国王的权利依靠着市民摧毁了封建贵族的势力，建立了巨大的、实质上是以民族标准为基础的君主国，而现代的欧洲民族和现代的资产阶级社会就在这种君主国里发展起来……"②。

这时期的阶级斗争表现为：一方面是代表旧的封建社会制度的封建贵族阶级和天主教会，另一方面是与之对立的新兴的资产阶级、城市平民和不断起义反抗地主和农奴主的农民大众。

在封建势力强大的欧洲中世纪，教会统治着思想和文化的一

① 恩格斯：《自然辩证法》一书导言（《马克思恩格斯》选集两卷集，卷2，61页）。

② 同上。

切领域。在文艺复兴这个新的时代里，产生了新的思想和文化，要求从教会统治下解放出来。

新的思想是和旧思想针锋相对的：中世纪的教会所宣扬的是经院哲学、禁欲主义和神学；而文艺复兴时代的新思想则提倡的是人类的智慧、对生活的热爱、相信人的力量——也就是所谓“人文主义”的思想。文艺复兴时代的文学艺术对教会进行了辛辣的讽刺。它要求反映现实生活，肯定个性、个人的情感和个人的创造。这种新的、进步的思想给当时欧洲各国的文学艺术的繁荣提供了优越的条件。

文艺复兴时代的进步人士在为达到自己的理想进行探索的过程中，从古代艺术中获得了极大的启发和鼓舞。“在拜占庭覆灭时被拯救出来的手抄本中，在从罗马废墟里发掘出来的古代雕塑上，惊讶的西欧忽然看见了一个新世界——希腊古代；中世纪的怪影在这个古代的光辉形象面前消逝不见了。”①

在这个时代，意大利、法国、德国、以及英国和西班牙出现了空前未有的文学艺术的繁荣，形成它们各自的古典文学艺术传统；出现了达·芬奇、杜勒、马基雅弗利、路德等等巨大的人物。正如恩格斯所说：“这是人类先前从来未经历过的一个最伟大的进步性的变革，这个时代需要有巨大的人物出现，并且也确实产生了一些按思考能力说、按热情和性格说、按多才多艺和学识渊博说都是巨大的人物，为现代资产阶级统治打下基础的那些人，无论如何都不是些受着资产阶级观点局限的人，相反，他们是或多或少具备有当时所特有的那种勇敢冒险者精神的。”②

① 恩格斯：《自然辩证法》一书导言（《马克思恩格斯》选集两卷集，卷2，26—27页）。

② 恩格斯：《自然辩证法》一书导言（《马克思恩格斯选集》两卷集，卷2，62页）。

文艺复兴的思潮对欧洲音乐的发展同样起着巨大的推动作用。正是在文艺复兴思潮的影响下，出现了欧洲世俗专业文化的空前的繁荣：形成了新的音乐风格，产生了器乐体裁和歌剧，发展了音乐理论。但这种空前的繁荣和发展是在不断斗争中取得的。从十四世纪的“新艺术”到十六世纪末歌剧的产生，在这漫长的发展道路上，进步的音乐家不断向教会势力，向艺术创作方法上的经院哲学式的繁琐倾向以及手工业式的技艺倾向进行了斗争。

一、法国和意大利的“新艺术”

十四世纪上半叶，法国音乐家菲利浦·德·维特里写了一本音乐理论著作，题名《新艺术》（《ARS NOVA》）；他之所以用这个名词来称自己的著作，因为书中所讲的作曲法在当时看来是比较新的，如采用了短时值的和以二分音符为单位的时值关系等等。不久，这个名词就流传开来，一切采用新式作曲法的作曲家都说自己是“新艺术”派，最后这个名词就成了这个时期的音乐艺术的总称；它实际上指的是文艺复兴初期的法国和意大利的音乐艺术，指的是复调音乐艺术在新的历史条件下的进一步的发展。

在十四世纪的法国和意大利，与宗教音乐对立的世俗音乐逐渐发达，而且它影响着整个音乐文化。当时在市民生活中，音乐占着很重要的地位，不仅在教堂里和贵族的宫堡中奏乐，在市民的家庭中和朋友的聚会中也常常有音乐活动。从当时绘画和文学作品的描写中（如薄伽丘的《十日谈》），可以看到这种情形。

世俗音乐生活的活跃引起了专业音乐家对世俗音乐的重视。他们不仅为教堂、为封建王侯写作，而且也为满足市民的需要而

写作。世俗音乐的发展，是文艺复兴初期的新的、进步的倾向。

在文艺复兴时代初期，法国和意大利的音乐家们发展了“游吟歌手”的诗歌和音乐。在他们的作品中歌唱了由教会意识下解放出来的新的思想感情；同时，和当时的画家一样，音乐家也试图朴素地再现外在的现实世界。他们常常用音乐手法描绘生活中的小景。新的感情、新的题材决定了他们的新的表现方法。作品的篇幅逐渐扩大了，多声部的歌谣逐渐成长，旋律越来越富于个性，和声的感觉和意识也在逐步形成，音乐理论逐渐结合音乐实践而摆脱教条主义的桎梏，器乐在音乐生活中也逐渐取得重要的地位。

文艺复兴时代，法国的音乐文化中心在巴黎；意大利的音乐文化中心在弗罗伦斯。法国的主要作家为玛受、谢勒斯、柯迪耶等；意大利的主要作家为兰底尼、乔凡尼、基拉尔德罗等。

在玛受的创作中，世俗音乐和“专业音乐”之间的区别已经不复存在，他写了许多世俗音乐(轮唱曲、歌谣曲)，也写了许多经文歌和宗教音乐。他是诗人，又是音乐家。他继承了法国游吟歌手的传统，但是他所写的歌谣曲比起游吟歌手的歌谣来，旋律更加展开，节奏变化也更加丰富，显然是提高了许多(参看达维逊、阿培尔合编的《音乐史谱例选集》① 第1卷例46)。玛受所写的经文歌，有用拉丁文歌词的，也有用法文歌词的；它们高音部旋律的展开很自由，接近歌谣，摆脱了旧式经文歌的那种抽象的、呆板的旋律进行，而且低音部常常反复运用一个固定的节奏公式(当时人称为“平均节奏”)，使经文歌的节奏接近了歌谣和舞蹈的节奏(参看谱例卷1,例44)。

意大利作曲家所常采用的体裁是“猎歌”、“舞蹈歌”和“牧

① 以下简称谱例。参看本书附录。

歌”。“猎歌”是一种产生在十四世纪的非常有趣的新体裁。在这种体裁里，复调手法是和生活现象的具体描绘密切相联系的。这种曲子通常都用同度轮唱形式，两声部一唱一答，一直贯串到底，中间没有任何反复，词和曲都力求逼真地描绘出打猎时捕捉和吆喝的情景，但所写的内容不一定限于追捕野兽，有时也写打渔，或写市场上的各种声音：如叫卖声、讲价声等。这样的曲子不受任何现成形式的拘束，很象民间创作，但又运用了复调的专业技巧。法国也有猎歌，但与意大利的猎歌略有不同。意大利的猎歌，有用乐器演奏的低音，法国的猎歌则没有（参看谱例卷 1，例 52）。

意大利作曲家们所最喜爱的体裁是牧歌。十四世纪的牧歌是一种篇幅较长的二或三声部的声乐曲（低声部可以用乐器演奏），很象是扩张了的歌谣。题材不定；风格有抒情的、诙谐的；内容是神话故事或寓言；旋律大都很开展，富于抒情性。意大利的牧歌和法国多声部的歌曲不同，高音部比较独立，低音很象是高音部的和声基础。牧歌的织体比经文歌简单朴素些，在结构上通常分为两部分：前面是曲身，用同一旋律唱二或三段不同的歌词，然后加曲尾（参看谱例卷 1，例 49、50、54）。

随着文艺复兴初期世俗音乐文化的发展，乐器在音乐生活中逐渐取得重要地位。从当时的绘画和文学作品中可以看到，当时常常演奏的乐器有：维沃尔（提琴类乐器的前身）、琉特（类似曼多林和吉他类的拨弦乐器）和轻便的风琴。这些乐器往往用来伴唱或伴舞，当时还没有专门为乐器写的乐曲，一般乐器演奏的都是歌曲或舞曲，最常见的舞曲是“爱斯坦皮”（参看谱例卷 1，例 58、59）。

二、尼德兰乐派

十五世纪在尼德兰形成一个势力很大的乐派。尼德兰乐派的兴起是和当时的历史条件分不开的。十五世纪的尼德兰是当时欧洲最先进的国家，新兴的进步的城市文化在这里非常发达。尼德兰是世界上第一个进行资产阶级革命的国家(1566—1588)。当时的尼德兰和西欧各国有着广泛的文化交流，它吸收了英国、法国和意大利的文化的优点，发展了自己的独特的文化，反过来又影响当时西欧各国的文化。十五、六世纪的尼德兰的绘画特别发达，当时的画家不只画宗教题材，也取材于日常生活。无论处理哪一类题材，在风格上都表现着同样的矛盾：画市民的肖像，虽然富于表情，带着浓厚的世态风俗画的风格，而在结构上却又受到宗教画那种平面的、呆板的框框的约束；一方面非常要求具体地、细致入微地描绘生活中的景物，另一方面在布局上又受到神像画那种抽象性的影响；一方面很生动、很美，另一方面又有些中世纪呆板的遗风。这就是十五世纪尼德兰美术的特殊风格，而在十五世纪的音乐艺术中，也正表现了这样的风格。

在尼德兰人的手上，世俗音乐和宗教音乐的写作技术发展到了高度的专业水平，这是和当时尼德兰城市文化的高度发展密切联系的。当时音乐家开始把作曲看做一种专门的行业，专心致力于它的技术的发展，但同时也产生了把艺术手法当做一种工艺式的技术来加以发展的偏向。

十五世纪尼德兰乐派的代表作家是：杜费、沃克亥姆和约斯堪。他们常常周游列国，服务于各国王公贵族的宫廷或欧洲各大城市的大礼拜堂。他们的创作，大致有三种不同的体裁：(1) 为

教堂写的弥撒曲；(2) 为城市及宫廷节日欢宴写的经文歌；(3) 为一般日常音乐生活写的歌谣曲。

杜费（约死于 1474 年）的歌谣曲喜欢用三声部的写法，可能有乐器伴唱，乐器演奏低音，同时也演奏人声的部分；但人声先完，乐器后完；歌谣曲的三个声部中，高音部最为突出（参看谱例卷 1，例 67、68)。

在杜费的后期作品——特别是弥撒曲中，可以看到杜费的复调构思逐渐复杂化起来，他力图使各个声部平均发展，这对音乐形式的发展是有利的。弥撒在当时逐渐成为一种独特的音乐“体裁”，这是用一个格里哥利圣咏式歌谣曲的曲调做基础写成的多声部的曲子。歌词虽然取自圣经，但是往往是少数几个拉丁字的反复，并不妨碍作曲家自由抒发他的思想感情，并发挥他的写作技巧。

尼德兰乐派前期的大师是沃克亥姆（约生于 1430 年）。他的创作包含弥撒、经文歌和法国式歌谣曲。沃克亥姆继续杜费后期创作的路线，进一步发展了复调音乐的技巧。他是一个复调艺术的大师，他的创作实际上就是复调艺术的试验。他为使每一声部都流动起来，主要运用模仿或“卡农”的发展原则。经文歌与多声部的歌谣曲之间的区别逐渐消灭，都服从于统一的音乐思维法则。沃克亥姆很喜欢写弥撒，因为这种体裁的歌词最便于音乐的自由发展（参看谱例卷 1，例 73)。

沃克亥姆的复调风格，只求旋律的发展，不顾和声的原则。各个声部都在展开，其高潮参差不等，因此全无终止和段落的划分；和音的安排缺乏逻辑的规律，节奏已完全不能在结构中起骨干作用，又因主题材料比较抽象，缺乏个性，所以听起来整个的形式仿佛是流动不定的、零散的。

沃克亥姆的创作偏重复调写作技术的追求，但这种技术往往

是脱离内容表现的，甚至于有时只是为了表现作曲家的智慧而作出一些新奇的花样。例如他为了追求声部的数量，曾写过三十六个声部的卡农式的经文歌，又曾写过用任何调式都可以唱的弥撒（可以把谱表记号任意移动），这些以出奇制胜、半带游戏式的作法，在沃克亥姆的时代非常风行。

但是，与沃克亥姆同时代的另一位著名的作曲家——欧布列赫特（死于 1505 年）却没有走沃克亥姆的道路。他的创作显然受到当时意大利和西班牙世俗音乐体裁的影响，主题比较鲜明，乐曲的结构也比较清晰（参看谱例卷 1，例 76）。

约斯堪的创作标志着尼德兰乐派发展到了一个新的阶段。这时候，作曲家已不是专门在写作技术上下工夫，而是自由运用已经掌握的技术来为表现服务了。关于约斯堪的生平我们知道的不多，只知道他是沃克亥姆的学生，他曾在意大利住过，曾亲眼看到意大利文艺复兴的全盛时期。达·芬奇、拉斐尔、米凯兰基罗等大师的艺术风格给他留下很深刻的印象，对他的音乐创作发生显著的影响。

约斯堪充分掌握了尼德兰乐派的复调写作技术，但是他力求从技术的约束中解脱出来，要求用朴素而完美和谐的形式来表达感情。以约斯堪的作品（参看谱例卷 1，例 89、91）和杜费的作品比较，可以看出，约斯堪是在新的基础上恢复了杜费的风格。两者的音乐都很朴素而富于表情，但是无论在曲子的规模和表情的幅度和深度方面，约斯堪显然比杜费更前进了一步。

约斯堪所常采用的体裁仍然不外三个方面：歌谣曲（法国歌谣①，意大利抒情歌②）、经文歌、弥撒曲，体裁虽是传统的，但

① 歌谣(Chanson)

② 抒情歌(Frottola)

约斯堪都赋予了新的表现。在听约斯堪的作品时，人们会感觉到有些是悲哀的，有些是快乐的，而不只是听到模仿式写法或卡农式写法，或和弦式写法了。

三、宗教改革与新教圣咏

文艺复兴时代的德国音乐文化是与德国的宗教改革运动密切联系的。十六世纪德国进行的宗教改革是在德国当时具体历史条件下的阶级斗争的表现形式。恩格斯曾经写过："新教异端之不可根绝性和城市资产阶级的不可征服性是相符合的。以前对封建贵族的斗争带有地方性，当这个资产阶级十分巩固时，斗争就具有了民族的规模。德国表演了斗争的第一幕——这就是所谓宗教改革。"①

随着宗教改革运动的展开，产生了新的市民阶层的文化。当然，直接在宗教改革影响下产生、并直接为宗教改革运动服务的，首先是新教圣咏。这些圣咏在当时的作用远远超过宗教音乐的意义，它们具有着革命的战斗意义。宗教改革和新教圣咏的产生是和马丁·路德的名字分不开的。正如恩格斯所说："路德不但扫清了教会方面的积秽，而且也扫清了德国语言方面的积秽，创造了现代的德意志散文，并且作出了那成为十六世纪《马赛曲》的充满胜利信心的圣歌的歌词和曲调。"②

路德究竟写了多少圣咏歌词和曲调虽然至今还未考查清楚，但是他曾认为创造新的宗教歌曲是宗教改革的重要措施之一。天主教会唱的是拉丁文，市民阶层都听不懂。他主张唱德文的圣

① 《马克思恩格斯全集》，卷16,675页(俄文版)。

② 恩格斯：《自然辩证法》一书的导言(《马克思恩格斯》选集两卷集，卷2,62—63页)。

诗，而且音乐要使所有的信徒能够懂，能够唱。路德翻译圣诗，编写圣咏，都是为了这个目的。

路德自己和他周围的音乐家们进行了新教圣咏的编写工作。1524年瓦尔特编好一本《宗教诗歌手册》，这就是最初的一本新教圣咏曲集。但是在这本集子中，新教圣咏的特征并不显著，一般把主要旋律放在中间声部，用复调手法写成合唱曲。后来，这本集子再版时，才把旋律移至高音部，而且逐渐迎合实际需要，摆脱了旧的复调合唱曲的传统，形成简明易解的新教圣咏的特殊风格(参看谱例卷1，例111)。

新教圣咏的来源很广，大部分都是从民间流行的歌曲中间挑选出来的。有些是宗教歌曲，有些是民歌；有德国本地的，也有来自捷克的。宗教歌曲中选用了自古以来的赞美诗歌、续唱曲、甚至格里哥利圣咏的曲调；对民歌选择的范围也很广泛。总之，路德认为只要是在民间流行的、简明易解的，都可以编做新教圣咏。

十六世纪，除德国外，其他欧洲各国也曾发生宗教改革运动，所以宗教音乐的改革，不只发生在德国一个国家。例如在法国，根据加尔文的指示，废止了拉丁文的宗教歌曲，规定在宗教圣会时只许唱圣经中大卫的诗篇。大卫的诗篇被译成了法文，由作曲家给配上民间流传的曲调，然后制成多声部的乐曲。这样就形成了在法国、尼德兰和瑞士等国的新教圣咏。当时著名的作曲家有古迪迈尔、勒任等(参看谱例卷1，例126)。

新教圣咏在十六世纪虽然风行一时，但不论在德国或法国，都还有些作曲家继续根据尼德兰式复调音乐的传统进行创作。最富于创造性的作曲家，往往兼有两种风格的优点。

“名歌手”在十六世纪德国市民文化中占很重要的地位。“名

歌手”是当时的各种手工业行会中的诗人和音乐家。他们认为自己是中世纪“恋诗歌手”传统的继承人；但实际上，他们的环境、地位、以及他们的活动、创作风格，和恋诗歌手已完全不同。他们所唱的已经不是那些骑士的诗歌，而是市民的诗歌和手工业者的诗歌。但是他们沿袭了从十四世纪以来的创作技术“传统”，作品多半拘于清规戒律，缺乏独创性。当然，最著名的名歌手汉斯·萨克斯的创作并不是这样的。

汉斯·萨克斯是十六世纪德国名歌手的杰出代表，他是一个文艺复兴时代的诗人和音乐家。他的眼光广阔，创作密切联系生活，他写出不少富于创造性的不朽的作品。名歌手的诗，常带宗教色彩，这是当时德国市民的生活习惯所决定的；曲调简单，单声部，形式是a＋a＋b（参看谱例卷1，例24）。十九世纪德国作曲家瓦格纳在他的歌剧《名歌手》中，生动地描绘了名歌手的活动。

四、法国歌谣曲

十六世纪法国最发达的体裁是歌谣曲。十四世纪玛受曾写过歌谣曲，后来，尼德兰乐派的作曲家也发展了法国歌谣曲。到了十六世纪，在原来的基础上，法国多声部的歌谣曲得到进一步的发展。

十六世纪法国歌谣曲的题材范围极广，但有一个总的特点：即要求具体反映生活、描绘生活。作曲家喜欢用这种体裁描绘集市、战争、大自然……等等景物。十六世纪的法国歌谣曲在发展的过程中，逐渐变得更为抒情、更富于诗意。

十六世纪上半叶法国歌谣曲的著名作家有：克罗登、赛尔米

西、克莱基里翁、加斯孔等，但最杰出的一人，则是约内堪。

约内堪是十六世纪最著名的作曲家之一。当时他的作品在欧洲流传得很广，影响很大，有很多人模仿他的风格。他约生在1475年，约死在1560年，他的作品大都写于1515—1559年间。

约内堪的歌谣曲大部分是以描写日常生活风俗为主的，他写得非常生动有趣。由于他在题材选择上的革新，大大丰富了复调音乐的表现力。在约内堪的歌谣曲中，歌词很重要，它和尼德兰乐派的经文歌的歌词不同。由于内容的要求，它不可能只是一些抽象的概念，而必须要写得具体而生动，音乐所要描绘的事物必须都在歌词中有详细的交代。在音乐方面，复调的织体不是由复调写作法则来决定的，而是服从于造型或绘声的需要的。因此，作曲家必须打破复调音乐风格原有的旧框框，从抽象的音乐语言中解放出来，创造生动的、新颖的音乐语言。

约内堪写了许多歌谣曲，有描写战争的，如：《马里尼战役》、《麦茨战役》等等；有描写鸟鸣的，如：《云雀》(参看谱例卷1，例107)、《夜莺》、《鸟之歌》等等；有写生活风俗的，如：《巴黎的闹市》、《饶舌的妇女》等等。这些作品在当时都曾受到广大市民的欢迎。

五、意大利牧歌

十六世纪的意大利牧歌，和十四世纪的牧歌，没有直接的联系；它是一种新兴的体裁，内容丰富，形式自由。

在十四——十六世纪之交，意大利盛行两种民谣："浮罗托拉"和"维兰奈拉"，它们不但在宫廷中非常流行，而且在市民生活中，也成为家喻户晓的歌曲。十四世纪的歌谣、牧歌和猎歌的

地位被它们取而代之了。当时有一位最著名的“浮罗托拉”作家叫做特罗波契诺(参看谱例卷 1，例 95)。到了十六世纪三十——四十年代，它们虽然仍在民间流传，但新兴的牧歌却已成为世俗专业音乐的主要体裁。

十六世纪意大利牧歌的产生，是和尼德兰乐派有些联系的。尼德兰作曲家维尔德罗、维勒尔特和阿卡德尔特住在意大利时，在浮罗托拉的基础上，创造了最初的牧歌。起初，牧歌的风格还不十分确定，它的特点仅仅是篇幅较大（不是分节歌形式，而是“贯穿”展开形式)，音乐是优美抒情的，诗的内容常常是写爱情的，有时带些田园风味或感伤的色彩。一般是由三、四个声部构成的合唱曲，但织体清晰，更富于和声性。从这里，可以清楚地看出它和“浮罗托拉”之间的联系(参看谱例卷 1，例 129、130)。

十六世纪意大利的牧歌以抒情的题材开始，但也逐渐加入了描绘的、造型的因素。在这方面进行探索的有维青蒂诺和契普里雅诺·德·罗列。特别是后者所写的牧歌，既擅长于表达情绪，又善于描绘声色(参看谱例卷 1，例 131)。

在十六世纪最后十年间，意大利牧歌的表现手法越加丰富。它在抒情性方面，为后来的独唱抒情歌曲做下准备；在戏剧性方面，为后来的戏剧音乐做下准备。值得特别提起的是这时期的两位作曲家：玛林秋和杰苏阿尔多。他们各有独特的风格，但是都写下了当时认为最优秀的牧歌。玛林秋的牧歌比以前的任何作家的作品更富于内心世界的表达；比起上面提到的契普里雅诺·德·罗列的牧歌来，各个声部更富于独立性，各个声部之间所构成的和声更加丰满而清新。虽然都是一些由四、五、六个声部构成的合唱曲，但高音部更突出，和声也有细节描绘的笔法。例如在诗中有“奔驰”、“升起”或“降落”一类的词句时，他在音乐中就

配上相应的音型的进行。从他的牧歌中，可以看到他所运用的艺术手法是既丰富而又灵活的：不同的节奏在变化着，复调手法与和弦式的手法在互相交替着，自然音列和半音进行在相互配合着；而这一切又都服从于诗的内容的细致入微的表达（参看谱例卷 1，例 155）。

杰苏阿尔多的牧歌比起玛林秋的牧歌来，表现力更强，更加细致。显然，这位作曲家具有着强烈的感情，要求大胆地表现自己的个性——这是文艺复兴时代人文主义精神的表现；但是另外一方面，在杰苏阿尔多的牧歌中，表现了苦闷绝望的颓废情绪；在他的歌词中充满了痛苦、眼泪、祈求和死亡的字眼，而音乐则细致入微地表现了这些情绪。出奇的半音进行、尖锐的和声对比、声区对比、突然的休止、哀泣和呻吟般的音调、拍子和节奏的自由变换，所有这些手法都是在杰苏阿尔多的牧歌中屡见不鲜的。这样，杰苏阿尔多的音乐就形成了自己独特的风格（参看谱例卷 1，例 161）。

六、帕勒斯特里那与罗马乐派

在文艺复兴时代的末期，天主教想尽方法反对宗教改革。在这种历史条件下，欧洲的音乐艺术有了新的发展。反动的天主教会鉴于当时宗教音乐（即使是专为教会仪式写的音乐）的世俗化的倾向日益加深，也提出了“改革”宗教音乐的方案。他们认为在当时做弥撒时所唱的那些音乐，只能满足听觉的欲望，而不足以满足“理性”的需要；它们不但不能加强人对宗教的信仰，反而会使人道德堕落；因为音乐的内容往往是与宗教信仰毫不相干的（如战争、打猎之类的事）。为此，在脱仑特的宗教会议上（1545—

1563），甚至有人建议在教堂礼拜仪式上完全禁用音乐或只用格里哥利圣咏。但最后的决议，采取了比较缓和的措施，宗教法令上明文规定："举行弥撒仪式时，必须配以清晰而适宜的合唱歌曲，如配加花的音乐或风琴音乐，则其取材必须来自圣歌[①]和赞歌，[②]一切世俗曲调，均不许用。"这种反动措施对文艺复兴时代有才能的作曲家的创作，不能不发生相应的影响，而受影响最深的一位教会作曲家则是帕勒斯特里那。

帕勒斯特里那（约1526—1594）因生于罗马近郊帕勒斯特里那城镇，故名。他在罗马教堂唱诗班上学，然后又在罗马的礼拜堂担任工作：作曲、指导合唱。他一生可以说没有离开过罗马，他的一切艺术活动都没有离开过教堂。而他所处的时代，一方面是文艺复兴时代，另一方面又是天主教反宗教改革的时代；所有这些决定了帕勒斯特里那的创作道路和艺术风格中的矛盾。

据一般传说：帕勒斯特里那曾被称为"宗教音乐的救主"；说他在脱仑特会议未能作出决议之前，提出了象《玛赛路斯弥撒》那样的作品，证明复调音乐和宗教信仰之间并无不可调解的矛盾，因此，挽救了复调音乐被排斥于教堂之外的危机。这种传说并不确实，因为帕勒斯特里那并未故意迎合当时教会的要求进行创作，也无意拯救宗教音乐，帕勒斯特里那的创作，在客观上是沿着当时欧洲复调音乐的进步的方向前进的。从十五、六世纪复调音乐的发展过程来看，从尼德兰的声部众多、追求技术的风格逐步走向意大利牧歌式的清晰、朴素而又富于和声性的风格来看，从语言抽象内容空洞的风格，走向表情深入的风格来看，不正是标志着进步的文艺复兴时代的人文主义精神吗？实际上，就连帕

① 圣歌(hymn)

② 赞歌(lauda)

勒斯特里那自己的“明晰”的风格，也不是一下就形成的。帕勒斯特里那的早期作品，显然还受到尼德兰派的旧影响，其中有不少智力游戏式的技术手法；只有在新的思想、新的艺术潮流的影响之下，才逐步形成他的成熟期的特殊风格。帕勒斯特里那的成熟的作品，体现着在反动教会统治的条件下，西欧文艺复兴时代进步音乐文化的新的发展。

帕勒斯特里那的创作主要限于宗教音乐，他至少写过93首弥撒，600首经文歌，还有很多其它宗教作品。但是他也写过牧歌，在宗教势力猖狂反扑的年代里，他自己不得不承认这是他的“罪过”。

帕勒斯特里那的风格特点是：歌词不再为复杂的声部进行所遮蔽，可以听得清楚；声部的进行平稳而流畅，没有激烈的跳动；声部之间形成的和音清新而谐调，没有尖锐的不协和音。帕勒斯特里那的合唱曲完全不用乐器伴奏，他创造了无伴奏合唱曲的先例。

帕勒斯特里那的成就在于：他在很狭窄的范围内，在尊重旧的传统的前提下，通过重点深入的探索，创造了新的风格。

在奉献给教皇玛赛路斯的弥撒曲中，可以看出帕勒斯特里那风格的重要特点(参看谱例卷1，例140)。

帕勒斯特里那的平静而匀称的、清晰而谐调的风格，表达了崇高的、诗意的感情。在这些音乐里有喜、有悲，但是避讳了戏剧性的感情冲动的表现，而是用稳静的、诗意的语言表达出来的；但这毕竟是平易近人的语言，而不是玄虚神秘的语言。

帕勒斯特里那的无伴奏合唱，为后来的宗教音乐创作提供了新的榜样；在他的影响下出现了一批作曲家，形成了盛极一时的罗马乐派。其主要代表是：那尼尼（约1545—1607)、贝尔那第

尼(约 1567—1621)、索里雅诺 (1549—1621)。但是帕勒斯特里那的影响远远超出罗马乐派之外，他所独创的新的风格，对十七世纪欧洲音乐文化的进一步发展，具有广泛的意义。

七、威尼斯乐派

在文艺复兴时代，威尼斯和弗罗伦斯一样，是意大利音乐最发达的地方。特别是到了十六世纪下半期，威尼斯的音乐文化达到了先进水平。音乐在威尼斯的日常生活中占着很重要的地位，每逢节日和纪念日，在威尼斯的大街上和广场上总是举行盛大的游行和舞会。这是群众性的娱乐活动，但同时也是贵族统治阶级标榜豪华、粉饰太平的手段。在这种集会中，总要演唱音乐，不但有规模很大的合唱，而且有乐队。声音响亮、音色丰富的歌队与乐队和五光十色的花朵一样，是这些盛会中不可缺少的装饰。

威尼斯的教堂音乐也和罗马的教堂音乐不同，他们有他们自己的习惯和趣味。教堂(圣马克礼拜堂)里设置着两架大风琴，多年以来一直有优秀的风琴师在教堂担任演奏；还有两组对唱的合唱队，这里的宗教音乐也是那么富丽堂皇、色彩绚烂。

在十六世纪二十——三十年代，尼德兰音乐家维拉尔特来到了威尼斯。他把尼德兰复调音乐传统，适应威尼斯当地的特点加以发展，为威尼斯乐派的形成做了准备。他利用圣马克礼拜堂的合唱队，创造了两组合唱队对唱的弥撒。维拉尔特不仅写宗教音乐,而且也写意大利牧歌、法国歌谣曲以及风琴曲。维拉尔特在威尼斯教了许多学生,其中有一人叫做安德烈雅·加卜利埃里。安·加卜利埃里 (约 1510—1586) 和他的侄儿乔凡尼·加卜利埃里(1557—1612)是威尼斯乐派最重要的作曲家。

安·加卜利埃里在他的合唱曲中，常常按声区把合唱队分为两组，使高声部和低声部有时对唱，有时混唱，取得音色的变化。他自己是风琴演奏家，不仅写了许多风琴曲，而且在声乐作品中也加入了器乐；他晚年写了不少器乐合奏的曲子。

在乔·加卜利埃里的作品中，进一步加强了合唱队与乐队之间的相互对比和相互衬托，丰富了乐曲的色彩变化。例如他所写的一首经文歌（参看谱例卷 1，例 157）。是由两个合唱队、男女各个声部的独唱者、铜管乐器、提琴和风琴演出的一种新鲜的体裁。从这里可以看到，加卜利埃里的创作多么大胆；这样的曲子演唱起来，的确是会有很华美绚烂的音响效果的。有人把乔·加卜利埃里比做音乐中的梯齐安(威尼斯画家)，是不无道理的。很可以这样说：当时的威尼斯人把他们在绘画艺术中取得的成就发展到音乐艺术的领域中来了。

八、奥尔兰多·第·拉索

奥尔兰多·第·拉索是十六世纪下半叶尼德兰乐派最重要的作曲家。他大约生在 1530 年左右，和其他尼德兰的大师们一样，他一生周游列国，服务于各国王宫贵族和各地大教堂中。但是他的思想进步，在他的艺术中体现了文艺复兴时代的人文主义的精神。他力图通过音乐描绘当时的人物和生活，他的音乐表现方法既有高度的专业水平，又通俗易解。因此，他的某些作品至今仍为世界各国人民所欣赏、乐于歌唱。

、拉索为历史环境所限，不得不为贵族、为教会服务。他写了很多宗教音乐，如弥撒、经文歌等；但同时也写了大量的世俗音乐，如德国、法国的歌谣曲、意大利的维兰奈拉和牧歌等等。

在宗教音乐类的作品中，拉索写得最多的是经文歌。实际上，文艺复兴时代的经文歌已不是什么纯粹的宗教音乐，而是一种介乎宗教音乐和世俗音乐之间的体裁了。拉索正是借用这种体裁表达了各式各样的感情体验。他所写的经文歌有些是端正庄严、冠冕堂皇的，有些则非常抒情，有悲伤或欢乐的鲜明音乐形象。拉索的音乐语言很富于独创性，他完全不象帕勒斯特里那那样拘谨，他大胆地运用半音阶变化、和声变化。显然，他从牧歌和歌谣曲中吸取了许多表现手法。此外，拉索所写的“安葬弥撒”和“忏悔诗篇”，也是他的宗教音乐创作中的名作。

拉索是一个多才多艺的作曲家，他非常善于吸取各个乐派的特点并加以发展，他所写的法国歌谣曲，曾使当时法国作曲家叹服。拉索运用这种法国体裁，大大发挥了尼德兰人善于描绘风俗人物的才能；在这些歌谣曲里，描绘了他同时代的各种人物形象，描绘了市街、家庭，有时还带些幽默讽刺。歌词不少是来自法国著名诗人的诗篇，也有来自民间或自撰的（参看谱例卷 1,例 145）。

除了法国歌谣曲之外，拉索还写了不少德国歌曲和意大利式的歌谣曲。这些歌曲虽保留了各个体裁原来的特点，但也加入了拉索的创造。例如众所周知的《回声》，即是一种来自意大利民间的体裁，但是拉索以非常简洁而巧妙的手法，使这首歌曲既达到了模仿回声的效果，又表达了明朗乐观的情绪。因此它至今仍为欧洲各国广大人民所喜爱。

九、十七世纪以前的器乐

器乐来自民间，本来已有很古的历史，但专业的器乐曲创

作，则产生较晚。直到十六世纪，还有些音乐作品上注着："可唱可奏"的字样，证明在当时声乐和器乐之间还没有完全划分界限。器乐依附声乐的情况，阻碍着器乐自身的独立发展。但同时在复调的声乐曲中，也发生了特殊的矛盾：声乐本来是与歌词密切结合的，而复调的发展却常常不顾歌词，按照一套音乐本身的法则（如模仿、卡农等声部进行的法则）发展起来。声乐与器乐的分化，解决了这个矛盾：一方面器乐曲得以完全脱离歌词的拘束，按音乐本身的法则自由发展，另一方面在独唱曲中，音乐的发展与歌词仍保持着紧密的、有机的联系。

十六世纪在欧洲最流行的乐器是琉特（一种弹拨乐器），它流传在意大利、西班牙、法国、德国和波兰一带的民间，也流传在贵族宫廷之中。这是一个雅俗共赏的乐器，人们常常拿它伴唱或伴舞。十六世纪在欧洲各国出现了不少优秀的琉特演奏家和作曲家，如意大利的弗兰切斯科·达·米兰诺（十六世纪上半叶）和文青佐·加里莱（？—1591），西班牙的路易斯·米兰（十六世纪上半叶）和盲人米古埃尔·德·富恩里雅那（十六世纪中叶），波兰的巴克弗拉科（1507—1579）、德国的汉斯（？—1526）和麦尔希沃尔（1507—1590）等。但当时所流传的琉特曲，往往不记载作曲者的姓名，所以有些作品的作者已不可考。最流行的琉特曲是舞曲，通常总是两首不同的舞曲连在一起的。前面的一首是速度较慢、二拍子或四拍子的，后面的一首则是速度较快的三拍子的；前者舒缓流畅，后者跳动活泼。在意大利和西班牙的集子里把这一对舞曲称做"帕萨美佐"和"萨尔塔莱罗"，或称做"帕凡"和"加雅尔德"，德国则称之为"舞"和"续舞"（"Tanz"和"Nachtanz"）。

十六世纪的琉特舞曲和当时的复调声乐曲比较起来，有显著的不同，它节奏灵活，主调鲜明，织体清晰，简直是另外一种新

的风格。在这里，和弦和复调进行简单地交替出现，听起来非常生动活泼(参看谱例卷1，例154)。

另外，在十六世纪也有直接用声乐曲改编而成的琉特歌曲和边唱边弹的琉特乐曲；后者在西班牙和意大利最为流行，它们为后来意大利歌剧的独唱曲做了准备(参看谱例卷1，例123)。

琉特演奏家们常常根据一个基本的素材，用不同的样式演奏出来，把原来的素材加以最简单的发展，这样就产生了变奏的手法；用这种手法写成的音乐既摆脱了歌词的限制，又不受舞蹈的拘束；这是最初具有独立意义的器乐体裁(参看谱例卷1，例122)。

在十六世纪的欧洲，除琉特音乐之外，风琴音乐也很发达。风琴本来从很早就在欧洲城市生活中占有重要的地位，但独立的风琴曲和琉特曲一样，是从十六世纪开始的。十六世纪以前的风琴音乐主要是借用声乐曲或把声乐曲加以改编而成的；到了十六世纪，才逐渐有了独立的风琴曲，可是就是这些新产生的风琴音乐体裁，也是和教堂风琴师的职务上的要求有着密切联系的。

十六世纪以前，德国纽仑堡的盲风琴师包曼(？—1473)就曾用宗教音乐或民歌的旋律作为素材，加以改编，作成专为风琴演奏用的曲子。改编的手法相当自由，带即兴创作的性质；原来的旋律并不是直接按原样搬到风琴曲中的，而是把旋律拆开，把个别的音散布在不同的声部之中：有时在高音部，有时在低音部，而在它们周围则安排着一些好象是顺手弹出的走句。这样的曲子听起来简易朴素，带着清淡的诗意(参看谱例卷1，例81)。

到了十六世纪，包曼式的即兴创作的风琴音乐风格获得了发展；但因风琴和教堂的密切关系，即兴创作的发展不能不受到一定的限制。

十六世纪上半叶，西班牙著名风琴家卡贝宗(1510—1566)的风琴音乐作品，仍大半是声乐曲的改编曲；有的取材于宗教音乐(参看谱例卷 1，例 133)，有的取材于民间音乐(参看谱例卷1，例 134)。

意大利的风琴音乐的繁荣是和十六——十七世纪之交的威尼斯诸大作曲家的创作分不开的。威尼斯的教堂音乐的演奏一向就带有音乐会的性质。风琴在教堂音乐中起着重要作用，但在风琴音乐的创作上，威尼斯作曲家所用的手法也仍然和复调声乐曲有密切的联系。当时虽创作了专为风琴用的新的音乐体裁，如："康佐涅"①、"里切尔卡尔"②、"幻想曲"等，虽各有不同的名称，但因为它们都借用声乐曲中的复调手法，所以区别不十分显著。此外，还有两种从复调合唱曲的传统中解脱出来的器乐体裁，即托卡塔和前奏曲。这是两种即兴性的、纯粹器乐性的体裁。托卡塔的织体比较多样，形式自由，音响丰满；前奏曲则篇幅较小，平畅，多用走句(参看谱例卷 1，例 153、135)。从这些不同体裁的作品中，可以看出在教会势力影响下的器乐风格的发展是非常迟缓的。这些作品一般都存在着显著的缺点，即：缺乏生动具体的音乐形象，因而听起来内容空洞；它们尽管在一定程度上发挥了乐器的表现性能，但给人的感受并不深刻。

十、文艺复兴时代的音乐理论

随着文艺复兴时代的科学和文艺的繁荣，艺术理论得到很大的发展，音乐理论也不例外。当时各国都有不少杰出的音乐理论

① 康佐涅(canzone)

② 里切尔卡尔(ricercar)

家，从事于音乐美学、节奏学、调式学、对位学以及乐器学等不同领域的科学研究，取得了很大的成绩。

早在文艺复兴的初期，法国的菲利浦·德·维特里就提出了“新艺术”的理论，他在论著中根据民间音乐的实践，批判了当时音乐理论中的保守思想。例如，当时有些自命为权威的理论家们，认为在唱歌时加入变音（半音变化）是“假音乐”。他却提出完全相反的意见，他说：“人们所说的假音乐，完全不是假音乐；正相反，是真音乐，是必然的音乐。”又如，根据旧的理论：三度和六度是不协和音程，他却肯定它们是协和音程。

在十五——十六世纪之交，尼德兰音乐理论家丁克托里斯（1446—1551）第一次对杜费和沃克亥姆的复调音乐作曲法作了系统的研究，写成了条理明晰的教材。他还编写了西欧音乐史上的第一部音乐辞典，对一些主要的音乐术语做了详细的注释。

生在十五世纪末和十六世纪上半叶的瑞士人格拉里安（1488--1565）是一个博学的音乐理论家，他同时也是哲学家、历史学家、地理学家和数学家。他的主要著作《十二弦》（«Dodekachordon»），出版于1547年。在这本著作中，他反驳了中世纪的调式理论，他把音乐实践中长期以来广泛采用的两种调式（伊奥尼亚调式和爱奥里亚调式——即今日的大小调式）纳入调式体系。他说伊奥尼亚调式是“愉快”的，适用于舞曲；并且指出，由于它适于表达愉快的心情，所以四百年来，它甚至在宗教音乐中也取得了牢固的地位。

格拉里安认为主调音乐比复调音乐更优越，因为这种简单的曲调“能够打动众人的心，人们听了之后，常常会不由自主地把它记在心里”。格拉里安的这种理论表现了他要求音乐能为更多的人所接受的思想，但同时也反映了他无视复调音乐的态度。

十六世纪威尼斯的查里诺(1517—1590)是文艺复兴全盛时期的著名音乐理论家之一。查里诺是维拉尔特的学生，担任过威尼斯圣马克大礼拜堂的音乐指导，他是作曲家，也是博学的人文主义思想家。

从人文主义的观点出发，查里诺认为探讨音乐问题必须以直接听来的音乐感受为依据。因此他十分重视音乐实践，他要求音乐家必须理论与实践相一致。查里诺说:“没有理论知识的音乐实践家或没有实践经验的音乐理论家，谈论音乐问题，总会把问题弄湖涂,得不出正确的论断”。

查里诺对于各种调式的性能也曾作过研究，例如他说“伊奥尼亚调式非常适于舞曲和舞蹈；弗里几亚调式比较阴沉，它适于配严肃的歌词，适于崇高的题材；爱奥里亚调式的含义严峻、肃穆……具有哭泣、祈求和温顺、屈服的性质……适于配表现哀怨、悲伤及一切不幸的词句。”他对其它调式也作了类似的阐述。

查里诺在研究调式问题时，特别重视伊奥尼亚调式在民间创作中的作用；他不但继承了格拉里安的学说，把它纳入调式体系，而且更进一步，把它列在十二调式之首，放在多利亚调式之前，并把爱奥里亚调式放在混合里第亚调式之前。

查里诺非常重视声乐复调，他分析了各种对位手法，特别对双对位的主题进行过深入的研究。查里诺企图从严格对位的实践中总结出规律来，然后从理论上建立新的和声理论，他也曾从泛音音列中探求三和弦的音响学的基础。所有这些，在当时都是很先进的音乐思想。查里诺的音乐理论的历史意义，在于它总结了严格对位式的复调音乐的成就，并同时为新的、和声的思维指出了方向。

第二章　十七世纪至十八世纪上半叶

欧洲从文艺复兴时代的末期(十六世纪)到十八世纪中叶的启蒙运动时代，是一段非常复杂、充满矛盾的时期。在这个时期内，由于资本主义生产关系的发展在各个国家的情况不一，比较先进的国家，如英国在十七世纪完成了资产阶级革命，在法国形成了中央集权的君主权，经历了路易十四的绝对专制的古典时期；但就在这些国家里，封建贵族和宗教势力仍然很大，而且占着统治的地位。至于十七世纪的德国则仍处于政治经济都非常落后的状况，三十年战争(1618—1648)给德国带来沉重的灾难。十七世纪的意大利，已失去其在商业上的优越地位，经济发展陷于停滞状态，在政治上又受到外国(法国、奥国、西班牙)的侵略和压迫。当时天主教会的黑暗势力十分猖獗，宗教裁判在意大利和西班牙进行着残酷的阴谋活动。

在当时的历史条件下，思想意识领域中的矛盾斗争是非常尖锐而激烈的。进步的思想家继续发扬文艺复兴时代的人文主义的精神，在新的历史条件下，向封建贵族阶层和天主教会的反动意识形态进行斗争。他们遭到宫廷贵族的歧视，遭到宗教裁判的迫害。但是他们不惑于利诱，不屈于威胁，坚持追求真理，揭露社会的黑暗，歌颂美丽的理想。这个时期，固然出现了不少对统治阶级阿谀奉承、歌功颂德的无聊的文人墨客，但更重要的是出现了伟大的思想家培根、笛卡尔、伽里略、牛顿和斯宾诺莎；出现了伟大的作家莎士比亚和莫里哀；出现了伟大的画家鲁本斯、仑

勃兰、维拉斯开茨；出现了伟大的音乐家蒙特维尔第、亨德尔和巴赫……

在十七——十八世纪的欧洲，正是在那些进步思想活跃的国家里，音乐成了人们用来表达思想感情的有力工具。意大利人找到了用声音概括情感的方式，创造了新的音乐体裁——意大利式的歌剧和奏鸣曲；德国人找到了用音乐概括哲理和刻划心理的形式——这也就是巴赫的伟大创造。

另外，在法国和英国，也发展了富丽堂皇的音乐剧(法国)和英雄气概的清唱剧(英国)。

一、意大利歌剧

意大利歌剧产生在十六——十七世纪之交，这并不是突然而来的偶然现象，而是文艺复兴时代音乐艺术在各个领域发展的结果。它是总结了艺术实践的各方面的经验，在新的美学理论指导下产生的新的体裁。

歌剧的创造，不是单纯从音乐出发的，而是从人文主义出发的一种艺术理想。这种理想是掌握各种不同的艺术手段，来为一个最高的目的服务：真实地、有力地、戏剧性地表达人的感情。因此，它必然是各种艺术(诗歌、音乐、戏剧)的综合。当时的人认为古代希腊的悲剧，柏拉图的美学观点为他们提供了最好的典范和理论根据。

歌剧作为综合艺术所要求的新的音乐风格，在历史上是有了准备的，早在十六世纪，有些戏剧已加入了音乐，例如民间剧、宗教剧、牧歌喜剧等，都是带音乐的戏剧。

歌剧的音乐风格，不仅在意大利的戏剧中早有了准备，十六

世纪的各种音乐体裁也有从各方面引向这种新风格的趋势。不论在新教圣咏中，在意大利牧歌中，在法国复调歌谣曲中，甚至在帕勒斯特里那的创作中，都提出了重视歌词的要求；而单声主调音乐与和声结合的风格，不仅在各种声乐体裁和器乐创作中有了准备，并且有查里诺进行了理论的研究。歌剧的产生综合了所有这些新的倾向，而且有意识地追求一种新的表现方法——最富于戏剧力量的表现方法。结果，只有在歌剧这种新的体裁里才真正地把音乐和戏剧综合起来。

最初的歌剧产生在十六世纪末意大利的弗罗伦斯的进步的文艺知识分子中：诗人里努契尼(？—1621)、歌唱家兼作曲家培里(1561—1633)和卡契尼(约1550—1618)、琉特琴演奏家维青佐、加里雷等都是最早热心意大利歌剧艺术的青年，他们经常在一个名叫巴尔第的艺术爱好者的家里聚会，成立了一个小组。在这个小组里，他们谈论艺术理论问题，并且付诸实验。他们的主要意图是要综合音乐和戏剧，加强其艺术感染力。他们受到文艺复兴思想的启发，向古人学习。古代希腊人写的诗、剧和音乐的密切结合，使他们心向往之；因此，他们决定向复调音乐进行斗争。他们认为复调音乐歪曲、遮蔽了歌词。小组的成员卡契尼在他的声乐曲集《新音乐》(1602)的序言中，特别引用了柏拉图的话："音乐中语言第一，节奏次之，声音居末"作为理论的根据。

卡契尼的声乐曲集《新音乐》中的单声部"牧歌"和"咏叹调"都是对声音的新风格的尝试，和最初产生的歌剧有着密切的、直接的联系。卡契尼的"牧歌"和"咏叹调"(参看谱例卷2，例184)是用数字低音伴奏的独唱歌曲，对于歌剧来讲，仍然是一种准备。

意大利最初的一部歌剧是培里根据里努契尼的脚本所写的《达芙妮》，1597年在柯尔西的宫邸演出，一时轰动弗罗伦斯。

可惜这部歌剧的音乐并没有保存下来。稍后，在1600年，却有三部完整的歌剧乐谱遗留下来：弗罗伦斯的作曲家培里和卡契尼各有一部根据里努契尼的同一脚本所写的«优丽狄茜»，另外还有罗马演出的道德剧«灵魂与躯体»(卡瓦利埃里作)。

培里的«达芙妮»是为了在梅迪契王族的公主玛丽雅和法国国王亨利四世举行结婚典礼时演出的。从内容上看，这个歌剧取材于古代希腊故事，歌颂爱情和艺术的力量；虽然是为了贵族的典礼应时点缀而作，但也在一定程度上体现了文艺复兴时代的人文主义思想。在这部歌剧里可以看到培里所创造的新颖的旋律风格：这是纯粹的声乐曲，旋律紧密结合歌词；但又不同于歌唱性旋律，实际是一种节奏自由的朗诵调(参看谱例卷2,例182)。当然，并不是一部歌剧从头到尾用的都是这类的音乐，其中也配合了一些歌曲性质的曲子，也用了合唱。但是在这最初的歌剧中，这种新的带伴奏的单声部的声乐曲都是主要的、新生的东西。

在意大利弗罗仑斯产生了新的音乐戏剧体裁，最初并不叫“opera”，而是叫做“drama per musica”①。

意大利歌剧艺术的产生和发展，不只限于在弗罗仑斯一个地方。罗马和威尼斯，都是十七世纪意大利歌剧艺术发展的中心地。因为各地环境不同，发展情况亦异。例如上面提到过的卡瓦利埃里的道德歌剧«灵魂与躯体»，虽然也是歌剧体裁，是新型的单声音乐的尝试，而且也和弗罗仑斯的歌剧一样，是在贵族宫邸里演给少数人看的；但它们之间却存在着很大的区别，区别在于卡瓦利埃里的道德歌剧的内容在实质上是和人文主义思想背道而驰的。«灵魂与躯体»是寓言性质的戏，剧中人代表抽象的“灵魂”

① “opera”现译“歌剧”，原来字义是“作品”。“drama per musica”意为“音乐剧”。

和“躯体”，以它们之间的斗争为题，宣传宗教思想。显然这是教会对新兴歌剧体裁的新的利用，也是一种对抗。卡瓦利埃里借这样的题材所发展的声乐风格，当然是会受到很大的限制的（参看谱例卷 2，例 183）。

卡瓦利埃里式的歌剧，后来并没有得到发展，因为它太脱离生活了。

一直到 1662 年，罗马才上演了一部“罗马式”的歌剧，这就是玛佐奇的《阿多尼的锁炼》。这部歌剧取材于希腊神话，它既宣传宗教道德，又能满足当时贵族阶级追求豪华的舞台效果的艺术趣味。玛佐奇在这部歌剧的序言里，第一次提到宣叙调的枯燥乏味，他企图在自己的创作中克服这个缺点。

十七世纪罗马歌剧的最重要的作家是兰第(1590—1655)，他的代表作《圣阿列修》(1634)，从题材方面看，既不是古代神话故事，也不是寓言，而是描写五世纪时一个罗马人的命运的故事。这个罗马人从小离开富裕的家庭生活，多年在外流浪，最后他贫病交加，默默无闻地重回到父母的屋檐下，他无论如何不肯暴露自己的身份，直到他死后成了“圣人”，人们才认出他是谁来。实质上，这部歌剧仍然是宣传宗教道德的。

可以看出，罗马的歌剧和弗罗仑斯的歌剧走的是完全两样的道路；在思想内容上如此，在表演风格上也是如此。弗罗仑斯的歌剧追求的是一种“田园式”的优美、幽雅的生活，罗马歌剧的表演则追求奢侈浮华的场面，在歌剧的演出中常常加入舞蹈、大合唱；舞台布景也力求富丽堂皇。在兰第的歌剧《圣阿列修》中，在序幕和第二、第三幕之前还加入了独立的器乐曲（参看谱例卷 2，例 209）。

在十七世纪意大利音乐史上，蒙特威尔第占着最重要的地

位。他是第一个使歌剧戏剧化的作曲家，他把歌剧中的音乐形式定型化了。在他的创作中，一切丰富多采的音乐表现手法无不服从于戏剧的需要。蒙特威尔第在当时的作曲家中，是最善于总结前人的经验的，他掌握了极丰富的表现手法；他不但学习前人在歌剧创作中的经验，而且掌握了复调音乐的传统，使之为新的表现目的服务。蒙特威尔第不仅是杰出的歌剧作家，而且是十七世纪意大利最伟大的音乐家，他对当时的音乐语言的发展，起了巨大的作用。

蒙特威尔第(1567—1643)的一生经历了漫长的创作道路。他是一个多才而博学的音乐家，他很早就显示出演奏和创作的才能：他擅长提琴、风琴和声乐；他很早就写了许多歌谣曲、牧歌和经文歌(他的第一部作品是牧歌集，1583年出版)；他曾熟读古典文学。1590年蒙特威尔第受龚查加公爵之聘，住在芒图阿，任宫廷乐师。在这时期他写了五卷牧歌，两部歌剧。

1607年在芒图阿上演了蒙特威尔第的第一部歌剧——《奥菲欧》。蒙特威尔第在这时已是有丰富的创作经验的成熟的作曲家了，他在写作大量的牧歌中所取得的经验，无疑地对他写歌剧起了很好的准备作用。从蒙特威尔第所作的牧歌里，不难看出他的创作风格的发展过程：他如何从16世纪的无伴奏合唱式的牧歌逐渐发展到戏剧性的牧歌；他如何选择戏剧性的歌词，突出高音声部；如何发挥器乐伴奏的表现作用和发展宣叙调的表情性；如何扩大、丰富独唱声部……。

在1603年以前出版的蒙特威尔第的第五卷牧歌中，已经发展了单声音乐(旋律加数字低音)的风格，所以可以说蒙特威尔第致力于这种新风格的创造，是和弗罗仑斯的培里与卡契尼在同时进行的；但从他后来的牧歌看来，他在音乐的戏剧性方面取得的

成就，已大大超越于弗罗仑斯的作曲家们之上了。例如他在1624年写成的《唐克第德与柯罗林达的决斗》，已完全脱离牧歌体裁的窠臼，成为一种在当时看来极其新鲜而且异常大胆的作品，这里具体体现了蒙特威尔第所探索的新的、他自称为“激烈的风格”（“Stilo Concitato”）。在这首牧歌里，他用新的演奏法——弦乐器上的震音和拨弦奏法，表现了激动、愤怒和战斗的情绪（参看谱例卷2，例189）。

蒙特威尔第的第一部歌剧作品《奥菲欧》的题材和培里的《优丽狄茜》相同，但他的处理完全和弗罗仑斯作曲家不同。他不侧重在田园诗式的抒情，而侧重在发挥故事中的戏剧力量。

为了歌剧音乐戏剧化的需要，蒙特威尔第采用了许多新颖的表现手法：如歌唱性的宣叙调（报信人叙述优丽狄茜之死的一段），写日常生活的小曲（第二幕牧童的二重唱），大段的咏叹调式的曲调（奥菲欧在地下王国的独唱），复调式和主调音乐式的合唱、舞曲等等。

蒙特威尔第在用音乐表达人的强烈的感情时，不是单纯模拟语言音调的细致变化，而是根据这些素材加以音乐的概括的。他认为局限在朗诵调的狭窄范围的曲调是不够的，为了深入具体地刻划人物的心理和性格，必须给音乐形象以广阔发展的余地。

蒙特威尔第的第二部歌剧《阿丽安娜》（1608），谱已遗失，现仅存其中一段悲叹调。

从1613年以后，蒙特威尔第从芒图阿来到威尼斯，他担任圣马克大礼拜堂的音乐指导。他为宫廷和教堂写作，也为威尼斯的剧院写作。1637年在威尼斯创建了欧洲第一座经常公开演出的歌剧院，已经达到七十岁高龄的蒙特威尔第，一直在那里工作到死。

蒙特威尔第在威尼斯重演了他的《阿丽安娜》，并写了几部新的歌剧，但大都已失传，我们现在只知道他的最后两部作品：《于里斯还乡记》和《波佩雅封后记》。虽然在这两部作品里还存在着神话的幻奇的因素，但鲜明的、生动的戏剧已占了上风；而且比起《奥菲欧》来，剧情是在更为具体的环境中展开的。

意大利的歌剧艺术在威尼斯与广泛的市民生活取得联系，这对它的发展前途提供了有利的条件。自 1637 年第一家歌剧院创立之后，在威尼斯又开设了两家歌剧院，有时候，七家歌剧院同时演出；这样就需要有大批的歌剧作曲家。在十七世纪一个世纪中上演了不下三百五十个剧目。继蒙特威尔第之后，最杰出的威尼斯歌剧作家是卡瓦里(1602—1676)和切斯蒂(1623—1669)。

卡瓦里是一个多产的歌剧作家。他的歌剧以旋律为主，这些旋律是歌唱性的、民歌式的咏叹调；他的宣叙调有表情，但较朴素，不像蒙特威尔第的宣叙调的表情那样细致，和声那样丰富；比较更接近说话式的朗诵，用简单的和弦伴奏(参看谱例卷 2，例 206)。但总的讲起来，卡瓦里是继承了蒙特威尔第的优秀传统的。

至于切斯蒂则把威尼斯歌剧艺术的发展引上了另外一条路线，他一方面发展了意大利歌剧的纯音乐的因素，另一方面发展了它的装饰性因素，忽视了它的戏剧性的因素。切斯蒂作了许多宫廷歌剧，尽量追求奇异的、堂皇的表面装饰，同时又特别加强了歌剧艺术的抒情性。切斯蒂之所以加强歌剧中的抒情性，和偏重装饰性一样，都是受宫廷贵族美学观点影响的结果；他虽不满足于肤浅的装饰，但又未能把歌剧与社会生活相联系并提到深刻的戏剧性的高度，他只能抒写一些个人的内心的情感而已。切斯蒂的最著名的作品是《金苹果》，这是为皇帝的结婚典礼而作的。

当时专为这次的演出建立了一座可容五千观众的大剧院，聘请名雕刻家为它加上了最华丽的装饰；参加演出的队伍也很庞大，有合唱队、乐队和许多著名的独唱演员。切斯蒂的音乐不如卡瓦里的那样有力，但更优美流畅(参看谱例卷 2，例 221)。

在十七世纪下半叶，培里和蒙特威尔第前辈们所追求的音乐戏剧化的原则并没有得到发展；从切斯蒂开始，音乐的抒情作用却得到了进一步的发展。

在十七世纪下半叶，特别是在十七世纪末，意大利各地的歌剧艺术蓬勃发展。起初它们上演的都是来自威尼斯的剧目，50年代的那波里已经上演了卡瓦里和切斯蒂的作品。在欧洲最著名的那波里派的歌剧正是在威尼斯歌剧的影响下发展起来的。而从十七世纪下半叶起，在意大利歌剧史上，威尼斯的地位却被那波里取而代之了。而后来在欧洲音乐艺术中发生深远影响的，也正是意大利的那波里派歌剧。十八世纪那波里派的歌剧作曲家遍布欧洲重要文化中心——维也纳、伦敦、德累斯顿、布拉格、彼得堡，他们把那波里的艺术散播在整个欧洲，对欧洲各国音乐艺术的发展起了很大的推动作用。

那波里派歌剧的创始者是阿·斯卡拉蒂(1659—1725)。他继续了威尼斯歌剧的发展路线；但是他反对威尼斯歌剧中的那种浮华表面的东西，集中发展了音乐在歌剧中的抒情作用。歌词对他已不再有什么特别重要的意义，不论什么题材，神话的题材也好，日常生活的题材也好，历史的题材也好，由他处理起来，音乐只是用来强调一下在写爱情的范围以内的一般的感情和处境；歌剧的音乐目的只在于把剧中人的最强烈的感情通过音乐的概括表达出来，而不在于描写他们的动作、情节和戏剧冲突等；因此，音乐只反映歌词中的抒情的顶点，而不反映其感情发展的全

部过程。这种反映是通过音乐概括的，是靠典型的手法来反映的。通过音乐的概括，音乐本身(不靠剧词)就可以表达爱情、嫉妒、埋怨、仇恨、悠闲等等情感。因此，同样的音乐也可以用于不同的歌剧。

那波里歌剧这种发展的倾向，促使歌剧写法的定型化：咏叹调与宣叙调的作用和形式必须加以区别和规定。声乐与器乐的作用和形式，也必须加以区别和规定。一般讲起来，宣叙调是用来陈述歌剧的情节的，舞台上的情节发展并不因宣叙调而停顿，音乐紧紧追随剧词，这种宣叙调叫做“白话宣叙调”(源自罗马的喜歌剧)，伴奏只有键盘乐器按数字低音弹奏的和弦。此外，还有一种“带伴奏宣叙调”，有歌唱性，节奏明确，由乐器合奏伴奏。但歌剧音乐的重点不在宣叙调而在咏叹调。唱咏叹调时，舞台上的情节动作发展就要停顿下来，这时音乐的地位逾越于戏剧之上。咏叹调一般是一种自成单位的声乐形式。它是十分抒情的音乐概括。斯卡拉蒂的咏叹调常采用A—B—A的反复形式，这是一个包含两个对比的形象的方整性的完美形式(参看谱例卷2，例258)。斯卡拉蒂非常富于创造旋律的才能，他写的旋律是变化多端的，但在表达一定的情绪时，则又总习惯于用一定类型的旋律；因此当时人们把歌剧中的咏叹调分成了“性格咏叹调”、“抒情咏叹调”、“豪壮咏叹调”、“朗诵口语咏叹调”等等类型。到了后来歌剧艺术衰落时期，它们就成了一种固定的类型。

在斯卡拉蒂的歌剧中，声乐占绝对优势，但也并不排斥器乐。斯卡拉蒂所用的管弦乐队已逐渐完备，管乐、弦乐分别组成了四个声部。他善于根据不同的情况，运用不同的乐器，如写田园情景用木管，写战斗情绪用铜管……。他使歌剧序曲① 的形式

① 当时称为“Sinfonia”。

固定下来。序曲由三个部分组成：第一段是快速度的；第二段是复调性质的、歌唱性的、徐缓的；第三段是节奏性强的、舞蹈性的、快速度的(参看谱例卷 2，例 259)。

斯卡拉蒂的歌剧作品，大半取材于生活喜剧或历史传说，取材于神话故事的并不很多，但大都散失，现存的只有个别的咏叹调。

继斯卡拉蒂之后，在十八世纪上半期，那波里派的歌剧作家有：波波拉(1686—1766)、雷欧(1694—1774)等人。在这些人的作品中，可以看出意大利歌剧艺术的戏剧性越来越薄弱了；意大利歌剧之所以能够在欧洲广泛流传，主要是依靠演员的独唱技巧和华丽的舞台装饰。这时候，歌剧艺术从刻划心理和性格的艺术开始降低为娱乐耳目的艺术。

从十六世纪末到十八世纪初意大利歌剧的历史发展中可以看到：弗罗仑斯的艺术家们所理想的音乐戏剧是在不断与教会和宫廷贵族的美学思想进行斗争中发展起来的。然而在不同时期、不同环境的作曲家的创作风格中，也必然反映着这种矛盾：有的比较坚持了音乐戏剧的路线——如蒙特威尔第；有的更多地迁就了宫廷贵族的美学观点，发展了浮华的风格；有的则发展了音乐抒情的特点。在十八世纪初，后者占了上风。而进步的、有才能、有创造性的作曲家们在音乐艺术方面取得的重要的成就则在于：他们发展了音乐概括地表达情感的艺术方法，因而丰富了音乐的(特别是旋律的)表现力。

二、法 国 歌 剧

意大利歌剧对欧洲各国音乐文化的发展影响很大。意大利歌

剧传到了外国贵族宫廷中，成了很时髦的东西。许多外国的王公贵族都邀请意大利作曲家和歌剧团去为他们服务。当时意大利歌剧大有称霸欧洲之势。当时欧洲各国的作曲家中也颇有人力图发展本国的歌剧艺术，与意大利歌剧抗衡，与宫廷贵族追求时髦的庸俗趣味进行斗争。应该说这种斗争是非常艰苦而曲折的。在十七世纪欧洲各国家中，只有法国利用意大利歌剧的经验，创造出具有本国特点的歌剧艺术。

法国歌剧艺术风格的形成，是在法国国王绝对专制的年代，在路易十四王朝。因此，它虽具有代表法国全国的广泛性（不仅限于在巴黎活动），但主要还是在宫廷内活动。法国歌剧艺术是在很短的时期内形成的。吕利的十五年的歌剧创作活动决定了法国歌剧艺术的基本面貌。当然，这并不是说，法国的歌剧艺术单纯是吕利个人凭空杜撰的。实际上他的创造是以法国固有的丰富的艺术传统，特别是法国的古典悲剧及其美学理论和表演艺术——芭蕾舞、“宫廷小调”① 为基础的。

当吕利开始创造法国歌剧时，法国古典悲剧已经十分成熟，考乃依和拉辛的杰作已经上演，在法国已建立了优秀的演剧学派，树立了独特的朗诵风格。1670 年，悲剧演员玛丽雅·莎美蕾的表演引起吕利很大的兴趣，他曾试图在自己的歌剧宣叙调中，体现她的朗诵风格。1674 年，布瓦洛完成了他的《诗的艺术》一书，书中阐述了法国古典文艺的美学原则。

芭蕾舞是十六世纪以来法国宫廷的传统艺术。凡尔赛宫每逢节日宴会就有场面盛大、装饰豪华的芭蕾舞表演，这种表演包含舞蹈、合唱、甚至独唱。十七世纪的法国宫廷芭蕾舞已经成为一种舞台表演艺术的体裁了，其特点是富丽堂皇、赏心悦目。题材

① 宫廷小调：“air de cour”——法国室内声乐体裁之一种。

大都来自神话和寓言，为了追求舞台画面的美丽壮观，常常描写田园景色或仙境魔窟，器乐在演出时起着很大的造型的和描写的作用。在芭蕾舞的音乐中，节奏占很重要的地位。吕利在创作歌剧之前是从写芭蕾舞音乐开始的，他的歌剧和法国戏剧、芭蕾的风格有着直接的联系。

在法国歌剧产生之前，巴黎是演出过意大利歌剧的。比较重要的演出有罗西的《奥菲欧》(1647)，卡瓦里的《柯赛尔克斯》(1660)等。这些歌剧的演出，并没有获得显著的成功。1659年演出了法国诗人培兰和作曲家康贝尔合作的一部牧歌剧，当时被人认为是“第一部法国音乐喜剧”，非常成功。1671年在法国第一座歌剧院——“皇家歌剧院”开幕之际，演出了培兰和康贝尔合作的《波蒙娜》。这又是一部牧歌剧，风格接近法国芭蕾舞剧，有歌有舞，布景华丽，器乐带舞曲的性质，声乐则类似“宫廷小调”，也还有些小段的宣叙调。从培兰和康贝尔所做的初步试验，可以窥见法国歌剧风格形成的大致趋向。

1672年，法王路易十四授给吕利掌握法国歌剧的专权，从此以后，他就成了法国歌剧的专制帝王。实际上，吕利（1633—1687）是意大利人，十四岁时从弗罗仑斯来到法国，他会唱，会弹六弦琴和拉小提琴。二十岁被选入王宫，充当宫廷乐师。起初他只写些室内乐和“宫廷小调”，后来写芭蕾舞音乐。当时芭蕾舞正是宫中最盛行的娱乐活动。

从吕利所写的芭蕾舞音乐中可以看到，他很注意舞台效果，他有很敏锐的节奏感，他很考究形式美。同时，他的音乐偏重于造型性和舞台装饰性。这些特点直接影响着他后来的歌剧风格。

吕利曾经为剧作家莫里哀的话剧配过乐曲。但性质上大都是诙谐逗趣的，在莫里哀的戏里只能起一些点缀作用，它们的价值

是不能和戏剧的本身相提并论的。

1672年以后，吕利完全献身于歌剧创作。为了满足宫廷生活的需要，他差不多每年要写一部歌剧，他就这样写下去，一直到死为止。吕利的歌剧大多数取材于古代神话故事。他的第一部歌剧《爱神和酒神的欢宴》，1672年上演，实际上仍然是一种芭蕾舞性质的歌剧；后来，吕利所写的歌剧，如《卡德缪斯和赫尔米昂》(1673)、《阿尔赛斯特》(1674)、《泰赛》(1675)、《阿蒂斯》(1676)、《伊西斯》(1677)……等，当时人都称之为"抒情悲剧"，意思是指它们属于法国古典悲剧一类，但是是用音乐写成的。

吕利的这些歌剧，最初先在王宫里上演，然后在皇家歌剧院演出，其中有些成为长期保留的剧目。

吕利的歌剧创作的特点代表着法国歌剧的新的风格，这种风格特点的形成，如上所述，是和法国的古典悲剧艺术，和法国的宫廷芭蕾艺术有着密切联系的。

吕利所写的歌剧，特别重视剧词。法国话剧中的抑扬顿挫、音色变化、法国演员的朗诵风格，吕利用音乐在他的歌剧中体现了出来。脱离剧词、自由发展的意大利式咏叹调，在吕利的歌剧中是很少见的，同时在这里也没有意大利式的"白话宣叙调"。和意大利歌剧不同，吕利的宣叙调和咏叹调之间并没有截然的区别，他的宣叙调比意大利歌剧中的"白话宣叙调"更带歌唱性，而他的咏叹调则比意大利的(特别是那波里派的)咏叹调更带朗诵性(参看谱例卷2，例225)。

在吕利的歌剧中，他很重视管弦乐队的作用。他的序曲具有完整的形式，由三个部分组成：第一段性质庄严威武，常用附点节奏，速度很沉着，给人以庄严堂皇的感觉；第二段是一个赋格段，各种不同的乐器依次出现。速度较快；最后一段是尾声，恢

复原来第一段的速度，三段连续演奏，中间没有间歇（参看谱例卷 2，例 224）。可以看出，它的结构虽然也是 A–B–A 的形式，但和意大利式的序曲并不相同。

吕利的歌剧是在路易十四王公贵族的美学观点影响下产生的，它的局限性是很清楚的：一、在形式上追求表面的浮华，带着浓厚的装饰性和娱乐性；二、在内容上限于写英雄美人的爱情故事，并且常常是假借神话传说，对统治者歌功颂德、阿谀谄媚。虽然如此，吕利在当时的历史条件下，对法国歌剧艺术的创建是做出了贡献的。他在歌剧创作的许多方面，如：对舞台效果的重视，法国朗诵风格的音乐化，在音乐表现方法和形式结构上的创造……都为后来法国歌剧的发展提供了可贵的经验。同时，吕利的器乐风格特点，如：形式完美、音色丰富、节奏鲜明等，也在后来法国的器乐音乐（特别是钢琴音乐）中得到继承和发展。

三、波赛尔与英国歌剧

英国音乐文化的古老传统，到了十七世纪时发生了危机：一方面由于清教徒运动，音乐文化遭到了严重的损失（教会培养专业音乐人材的音乐学校被停办了，甚至许多教堂的风琴和书谱都遭到破坏）；另外一方面，由于斯图亚特王室复辟后（1660），宫中追随欧洲的时髦，主要从法国和意大利输入音乐和音乐家，本国音乐文化不被重视，得不到发展。就在这样艰难的历史条件下，作曲家波赛尔（1659—1695）在英国音乐史上写下了光辉的一页。

波赛尔出身贫贱，从小在皇家礼拜堂学习音乐，受到各方面的训练。他的两个教师汉夫瑞和布罗，前者是一个受法国音乐影

响很深的作曲家，后者是一个掌握英国传统的作曲家。波赛尔研究了当时法国和意大利的优秀作品。他的创作范围很广，他为宫廷的典礼和节宴创作，写了一些赞歌、颂歌之类的作品，为教皇写教会音乐。除此以外，他还写了许多室内声乐曲、器乐曲，以及大量的戏剧音乐作品。在他的音乐遗产中，戏剧音乐占最重要的地位。

波赛尔所写的戏剧音乐，在声乐风格方面和意大利歌剧有许多共同的特点；在器乐方面和法国歌剧有许多共同的特点。但是波赛尔的戏剧音乐本身又有它自己的特征。波赛尔的创作特征是和英国民歌有着密切联系的。

波赛尔曾为许多话剧写过音乐，他并不局限于某种戏剧体裁：其中有悲剧，也有喜剧。这些曲子有的接近歌剧体裁，有的则只是配合话剧演出的独唱歌曲、合唱、舞曲式的器乐曲片段。波赛尔的戏剧音乐作品中相当于意大利和法国歌剧的作品只有一部《狄东与伊尼》。

从题材方面看，波赛尔的歌剧《狄东与伊尼》取材于神话故事，似乎是因袭了欧洲歌剧的传统作法。但是这部作品原来并不是为贵族宫廷的消遣娱乐而写的，而是为一个中等寄宿学校的教师们的业余演出写的。它在音乐戏剧风格上和当时法国、意大利歌剧有着很大的不同。在这里完全没有吕利式的浮华的舞台效果，也没有那波里式的声乐技巧的炫耀；这里的音乐朴实而深刻，不求炫人耳目，而是鲜明地描绘剧中的环境（如第三幕水手的歌曲和舞蹈），细致地表达剧中人的感情和心理。从狄东与伊尼分离时所唱的宣叙调和咏叹调中（参看谱例卷2，例225），可以看出波赛尔的宣叙调非常秀丽婉转，富于表情，完全和意大利传统的“白话宣叙调”不同；咏叹调也非常特别，在按半音阶下行

的固定低音上面展开着独立而完整的旋律。半音的运用丰富了和声，但进行圆滑，没有粗糙之感。这里的音乐既表达了深刻的悲痛，又表达了崇高的感情。

波赛尔的艺术风格中既包含了英国的民间音乐风格，又表现了他的个人的创作风格。

波赛尔逝世以后，英国的音乐文化逐渐衰落；在很长时间内，伦敦的乐坛只是外国音乐家进行活动的地方。

四、德 国 歌 剧

德国人从很早就想建立他们自己的歌剧。早在1627年，序兹(1585—1672)就曾根据里努契尼的《达芙妮》的歌词写过一部歌剧，这就是第一部德国歌剧。可惜谱子已经失传了，现有的只有剧词，剧词是由著名诗人欧皮茨编译的。

十七世纪的德国各大城市，都有歌剧演出，但主要是演意大利歌剧，只有汉堡一个地方是例外，在这里产生了德国歌剧。1678年，汉堡创立了第一座对市民开放的剧院。汉堡是一个没有遭到三十年战争破坏的富裕的城市，在十七世纪是德国新的市民文化中心之一。但德国的市民文化和宗教（新教）有密切关系，所以德国歌剧的发展，在很大程度上也受到宗教的影响。

汉堡剧院开幕时上演了一部取材于圣经故事的歌剧：《亚当与夏娃》，作曲者是泰勒（1646—1724），他是一个宗教音乐的作曲家，是序兹的学生。继这部歌剧之后，在汉堡剧院里又上演了数部类似的歌剧，都是借圣经故事宣传宗教道德的。有一个时期，剧院因上演了一些取材于神话故事的歌剧，引起了很大的纠纷，遭到教会的反对，甚至使剧院不得不暂时停演。经过激烈的争

辩，多样题材歌剧的上演，终于得到保证。

在汉堡剧院的全盛时期，库赛尔（1660—1727）和凯赛尔（1674—1739)为德国歌剧的创造作了很大的努力，凯赛尔的贡献尤大。

凯赛尔曾为满足汉堡剧院演出的需要写过大量的歌剧作品（至少在一百部以上）。题材不同：大半取材于历史传说、神话故事或生活喜剧。起初他试图写德国歌剧，用德文脚本，后来摹仿意大利歌剧，甚至于用了德文和意大利文混合的脚本。

凯赛尔很善于吸收当时各个流派的特长，他很快就掌握了那波里派的典型手法，但他并不完全受它的拘束，他所写的旋律和德国民歌有着血缘的关系（参看谱例卷 2，例 267）。

1738 年，亦即凯赛尔逝世的前一年，汉堡剧院在意大利歌剧强大势力侵袭之下，不得不停止演出。

五、康塔塔与清唱剧

在意大利，康塔塔和清唱剧是同时平行发展的两种体裁，它们都是在十七世纪中叶形成的。康塔塔是室内性的音乐，是供少数人听赏的音乐。清唱剧是一种宗教题材的音乐剧。在形式上它们都和歌剧相似：包含宣叙调、咏叹调、重唱、合唱；同时，它们同属于主调音乐的范畴。

早在十七世纪初，意大利就出现了 1 至 4 声部、带数字低音伴奏的室内声乐作品，当时称之为咏叹调和康塔塔。但在当时，康塔塔还没有成为一种明确的音乐体裁。按当时的习惯，一切不属于歌剧的声乐作品都可以称为康塔塔。到了十七世纪中叶，在卡里西米（1605—1674)的作品中，康塔塔作为一个新的体裁才有

了明确的特征，他所写的康塔塔，是由宣叙调和咏叹调组成的套曲。

十七世纪下半，康塔塔的形式扩大，逐渐接近歌剧的形式：它除了采用歌剧式的宣叙调之外，还有时在曲前加上序曲；伴奏也更加发展了，除了数字低音之外，还加了小提琴的助奏；声乐部分也逐渐复杂化，有时出现炫耀技巧的句子。

清唱剧在十七世纪是一种宗教音乐的体裁。它最早的起源可以追溯到中世纪的奇迹剧，但其直接的近源则是在十六世纪中叶，那时在罗马有一个名叫聂里的神父，他常召集信徒到他家或祈祷所中，听他读经、讲道，并一起唱歌，为了把圣经中的故事生动地表达出来，他们有时连说带唱，甚至加上表演动作。这样的音乐就是清唱剧的前身。

卡里西米是清唱剧发展初期的重要作家。他一生写了许多拉丁文的清唱剧，都是以圣经故事做题材的，其中最著名的有：《耶弗他》、《所罗门的裁判》、《巴尔塔波尔》。

卡里西米的清唱剧篇幅不大，因为没有戏剧情节的表演，所以只由一专人担任述说。述说者有时由独唱担任，也有时由合唱担任。剧中人物（如耶弗他、所罗门等）都不唱咏叹调，只唱宣叙调；在清唱剧中占主要地位的不是他们，而是合唱队。合唱队既参加剧情的发展，又叙述情节，又发表意见并进行说教。这样灵活运用合唱的手法，是在意大利歌剧中很少看到的（参看谱例卷 2，例 207）。但卡里西米也并不忽视独唱部分的作用，他的宣叙调带有歌唱性，有时有咏叹调的因素，甚至于加进了花腔。显然，这是为了表现剧词内容所需的手法，因为歌词是拉丁文，一般人是不易听懂的。

从十七世纪下半起，清唱剧不仅在意大利广泛流传，而且远

及于国外。意大利的清唱剧逐渐接近歌剧，歌剧作家往往兼写清唱剧。他们逐渐用意大利文替代了拉丁文，述说者被取消了，因为他唱的那一部分最不受听众的欢迎。独唱排斥了合唱，题材也逐渐超出了圣经范围。

在德国，清唱剧的起源和意大利有些不同，虽然在发展的过程中两者互有影响。在十六世纪德国教堂里流传一种“宗教故事”，是用复调式、圣咏式的音乐来讲述圣经故事（特别是基督受难的事迹）。从那时起，经过很长时间它并未在音乐上形成独立的体裁，直到序兹才把它确定下来，成为一种独立的音乐戏剧体裁。十七世纪德国天主教中心如慕尼黑、维也纳等地都上演了带音乐的耶稣教会的戏剧和卡里西米的清唱剧，汉堡、吕别克等地从十七世纪的六十—七十年代，在市民组织的音乐会上也演出了德国的清唱剧。

在这时期已经有了序兹所写的清唱剧，即根据四种福音书写成的受难剧：《耶稣在十字架上说的七个字》、《耶稣复活的故事》、《耶稣圣诞》等。

序兹一生写了许多宗教音乐，但是他的宗教音乐并不是脱离生活、逃避生活的，相反，他在自己的宗教音乐中注入了新的、生活的内容。作为一个德国音乐家，序兹一方面掌握了十六世纪尼德兰乐派的复调音乐的传统；一方面他又在意大利主调音乐繁荣时期接触了它的音乐戏剧，他吸收了两者的优点，丰富了自己的艺术创造。

序兹所写的清唱剧以表现严肃的戏剧内容为主，所取的形式不一：如在受难剧中只记下了宣叙调，不带数字低音的伴奏，还有无伴奏合唱；在《耶稣在十字架上所说的七个字》中的宣叙调则写了数字低音的伴奏，而且在耶稣所唱的字上加上了两个弦乐器

的合奏谱，另外还有一段序曲，但未注明乐器(参看谱例卷 2，例 201)。

除清唱剧外，序兹还写了一些叫做“宗教交响曲”① 的曲子，这是一种声乐和器乐相混合的综合体裁，这是威尼期乐派加卜利埃里的传统的新发展，是向巴赫的康塔塔、受难剧和弥撒曲发展的过渡。“宗教交响曲”是为声乐演唱的（1、2 或 3 声部），但用不同的乐器伴奏，讲究音色的调配以及声乐与器乐之间的均衡；有时器乐运用得非常自由，实际上已不只是伴奏，而是和声乐部分占同等重要的地位了；有时是乐器独奏，有时声乐只用数字低音的伴奏，有时则声乐器乐相结合。

序兹的“宗教交响曲”，是以音乐概括心理状态为主的体裁，很象器乐中的奏鸣曲。

十七世纪德国的历史条件决定了德国音乐艺术只能在宗教音乐范围内取得最高成就。这个时期在德国音乐文化中占头等重要地位的不是歌剧而是清唱剧，不是古钢琴的小品而是风琴音乐。德国当时全部意识形态还未摆脱宗教的约束，音乐也不例外。但直接和市民日常生活相联系的音乐，即使仍免不掉有以宗教为题的，却早已成为世俗的音乐了。德国的艺术歌曲就是这样的音乐。

德国在十七世纪产生了一种声乐抒情体裁——艺术歌曲，即带乐器伴奏的独唱歌曲。这是一种新的体裁，和十六世纪的圣咏，复调歌曲以及单声部的民歌完全不同，它是舒柏特的艺术歌曲的先声。当然它不是凭空而来的，它是在新教圣咏和意大利的单声曲调的影响下产生的，而且最重要的是，它是以健康的民歌旋律为基础的。

---

① Symphoniae sacrae

十七世纪德国各大城市都有很多歌曲作家。这里只举出德国歌曲艺术繁荣初期的三个代表作家：硕爱因(1586—1630)、阿尔贝特(1604—1651)和克里盖尔(1643—1666)，介绍如下：

硕爱因是莱比锡的作曲家，从他编写的二声部的德国歌曲集《森林音乐》中，可以清楚地看到新式的抒情歌曲（带伴奏的独唱歌曲）是怎样从写日常生活的合唱曲中产生出来的。硕爱因在他的歌曲集的序言中说明：这些歌曲是为业余爱好者写的，他们随便怎么唱都可以：(1)可以唱做无伴奏三部合唱；(2)可以只唱上面两个声部，下面一声部用一种乐器演奏；(3)可以只唱高音部，中间声部用小提琴演奏，下面一声部用另外一种乐器演奏；(4)或只唱高音部，用古钢琴伴奏，加数字低音。这些歌曲大多写爱情，结构简单(分节歌式)，音乐的最主要的部分在高音部，旋律非常富于表情。

在硕爱因的作品中还只不过是表现着一种倾向，这种倾向在阿尔贝特的歌曲中得到了进一步的实现。阿尔贝特的创作以歌曲为主，他的歌曲与生活有着密切的联系，他在自己的歌曲集的序言中表示：他的创作是面向一切"爱好音乐的朋友"的。他发表了八卷歌曲集，其中有独唱曲、合唱曲，歌词有世俗的、也有宗教的，歌词的主要内容写的是爱情。他采用了完全新的表现形式：独唱曲带数字低音伴奏。旋律是以民歌式的曲调为基础加以发展而成的，全无半点抽象性，鲜明而生动，形式匀称而完整（参看谱例卷 2，例 205)。

在克里盖尔的创作中，德国独唱歌曲得到进一步的发展。克里盖尔的歌曲，题材范围更加扩大，除爱情歌曲外还有学生歌曲、饮酒歌和宗教歌等。他自作歌词自度曲，词句简洁有力，曲调清新易记。他扩大了歌曲的形式，突破了分节歌的框框，有时

插入宣叙调或装饰性的句子，但并不破坏形式的简明和统一。这些歌曲是供学生或家庭演唱的，按当时的惯例，在歌曲中常常附加由乐器演奏的四、五个声部的曲尾(参看谱例卷 2,例 228)。

六、器　乐

自十六世纪至十八世纪，欧洲社会的音乐生活经历着很大的变化：一方面在宫廷、教堂和市民家庭中常常举行供少数人欣赏的音乐会；另外一方面，市民中间也逐渐有了音乐爱好者所组织的音乐会，这是有着比较广泛社会意义的音乐活动。十六世纪以来，欧洲各国都相继成立了由专业和业余的音乐家们组成的音乐小组，从事音乐活动。通过这些音乐活动，欧洲的器乐得到蓬勃的发展。

在十六世纪，器乐与复调音乐的传统和民间歌舞音乐传统相联系，当时常见到的器乐体裁不外乎是康佐涅、即兴曲或民间歌曲或舞曲的改编曲。到了十七世纪，器乐体裁的名称逐渐增多，如“里切尔卡尔”、“康佐涅”、“随想曲”、“协奏曲”、“托卡塔”、“赋格”、“变奏曲”、“帕梯塔”、“奏鸣曲”等，但它们之间并没有确切的界限，作曲家在为自己的作品确定名称时也比较自由。虽然这样，也不难看出，器乐在沿着两条路线发展：一条路线是从单一主题的康佐涅走向古典赋格形式。另外一条路线是从日常生活中的音乐形式走向组曲形式。前者是复调音乐的道路，后者是主调音乐的道路。

赋格和组曲只代表十七世纪器乐发展的两种不同的方向，具体的发展过程却不是简单的、直线的。十七世纪是一个充满各种探索和试验的复杂时期，由于复调因素、舞曲因素、变奏因素、

即兴创作因素、主调和声因素等等的各种不同程度、不同方式的结合，产生了许多不同的体裁。有许多体裁只被运用于一时，有些则具有较强的生命力，不断得到发展。奏鸣曲形式的套曲就是十七世纪初产生的最有生命力的体裁之一。

在十七世纪中，不仅器乐的体裁形式逐渐固定下来，而且各种器乐曲和各种合奏曲的风格也逐渐形成。

1. 风琴音乐

十七世纪的欧洲风琴音乐和宗教仪式还有着直接的联系，但自从教堂有了风琴演奏会后，风琴音乐虽然表面上还和教堂联系在一起，它却逐渐在内容上扩大范围，力图从教堂势力下解脱出来。这是十七世纪风琴音乐发展的总的倾向，具体的发展情况，则因各国具体条件而异。

十六世纪的西班牙、意大利和德国的风琴家们所留下的遗产很丰富：有单一主题的康佐涅、多主题的康佐涅、新教圣咏的各种改编曲、托卡塔、前奏曲。十七世纪的风琴艺术继续发展了这些体裁。首先是使它们的内容更加丰富了，使它们的表现力更强、更有个性、主题更有意义，使发展的手法更加丰富，使它的结构更加完整。

在十六至十七世纪之交的欧洲风琴艺术发展史上起着承前启后的作用的是阿姆斯特丹作曲家斯威林克(1569—1621)。斯威林克是尼德兰的复调音乐的继承者，掌握着当时风琴和古钢琴的艺术传统，当时被人认为是德国北部风琴学派之宗师。他在教堂中的演奏吸引了广大的听众，简直把教堂变成了演奏厅。他受到广大市民的尊崇。在他的周围组成了阿姆斯特丹的音乐爱好者小组，他还教了许多学生。

斯威林克的风琴曲是为教堂和节日及市民日常生活的需要而写的。他的作品上注明为风琴或钢琴演奏用。由此可见，在他心目中，这两种音乐在风格上并没有严格的区别。

斯威林克所写的幻想曲，是从单一主题康佐涅发展到赋格的第一步。它的主题很简单，但已经有了比较鲜明的个性。

十六世纪末至十七世纪初的意大利风琴家弗莱斯克巴尔第(1583—1643)完全在另一方面发展了风琴音乐艺术。在他的托卡塔、康佐涅和格利哥里圣咏改编曲中，完全看不到旧日声乐复调传统的痕迹。他的作品具有一种自由、富于个性和戏剧性的风格。

弗莱斯柯巴尔第很喜欢即兴演奏，但他的即兴演奏不再是一些空洞抽象的老句，而是一定乐思的自由展开。在结构上也保持着一定的内在的均衡和统一(参看谱例卷 2，例 193)。

弗莱斯柯巴尔第在创作新体裁方面也很大胆，他曾在康佐涅中加入了变奏和套曲的因素，构成一种既有变化而又统一的形式(参看谱例卷 2，例 194)。

继斯威林克和弗莱斯柯巴尔第之后的德国著名的风琴家有：硕爱得特、弗洛柏格尔以及后来的莱因肯、帕赫贝尔、柏姆、布克斯特胡德。他们对后来巴赫的风琴音乐艺术的创造，有着直接和间接的师承关系。

十七世纪的德国历史条件，决定了教堂风琴音乐在当时社会生活中的地位。在各大城市教堂中服务的往往是当代最有名的风琴师。

硕爱德特（1587—1654）是哈勒城的风琴家，斯威林克的学生。他所写的变奏曲讲究音色和力度的变化（参看谱例卷 2，例 196）。

弗洛柏格尔(？—1667)发展了风琴音乐的另外一方面，他是

师承弗莱斯柯巴尔第的。他所写的托卡塔是弗莱斯柯巴尔第的即兴演奏风格的进一步的发展。弗洛柏格尔熟悉法国音乐，他也曾写过钢琴组曲。在他的风琴作品中可以看到法国古钢琴音乐风格的影响，有一种以前在风琴音乐中所罕见的细致而华丽的格调(参看谱例卷 2，例 217)。

十七世纪的后半，德国最有名的风琴家帕赫贝尔(1653—1706)的风琴艺术，以乐思鲜明、结构简练完美著称。例如他的赋格，主题带有鲜明的个性。它们有时是抒情的，更常见的是节奏鲜明，情绪活泼的。赋格的结构简单，严格说来只是一个呈示部，虽然内容比较局限，影响到形式的展开，但是很洗炼，不冗杂，调性关系也很明确(参看谱例卷 2，例 251)。

布克斯特胡德(1637—1707)的风琴音乐，以富于戏剧性的激情、构思自由著称。最足以代表他的创作面貌的是他的《前奏曲和赋格》(实际上是一种"托卡塔")，这是由几个赋格段和自由插段组成的混合体裁(参看谱例卷 2，例 234)。

十七世纪的风琴家在发展风琴音乐艺术的过程中所积累的丰富经验，为巴赫的艺术创造提供了基础。

2. 古钢琴音乐

古钢琴音乐的独立发展比风琴稍晚。十五世纪时虽然有由世俗歌曲或舞曲改编的钢琴曲，但和风琴曲没有什么显著的区别。单独为钢琴写的音乐，是到了十六——十七世纪之交才有的。

十六世纪有两种键盘乐器："克拉维科德"和"克拉维辛"。它们都是钢琴的前身，可以统名之为古钢琴。前者声音优美，但发音微弱，多用于家庭；后者发音较强，但音色单调，常用于音乐会，或在管弦乐队中担任伴奏。十七世纪的钢琴曲大多数是为

“克拉维辛”写的。

钢琴音乐风格的形成和琉特音乐、风琴音乐有着密切关系。最早创造出钢琴的独立新风格的是英国古钢琴家（英国当时的古钢琴叫做“维吉那尔”）波尔德(1543—1623)、布尔(1563—1628)、莫尔莱(1557—1603)、菲利普斯(1560—1633)和吉本斯(1583—1623)等人。

英国古钢琴艺术的繁荣是在莎士比亚的时代。这是英国资产阶级人文主义文化上升的时代。古钢琴音乐虽然仍只是宫廷和家庭中少数人享有的艺术，但它与英国民间音乐艺术有着密切的联系，所以有着比较浓厚的生活气息。钢琴曲的主题材料大多来自民间的歌曲或舞曲。

十七世纪钢琴音乐的主要体裁是变奏曲和组曲。约在十七世纪中叶形成了钢琴组曲的典型形式。这种形式由不同国家的四种舞曲组成。最常见的包含阿列曼德(德)、库兰特(法)、萨拉班德(西)和吉格（英)。但在实际作品中，常常可以看到它们的变体，对以上的组成部分有所更换或增删。十七世纪中叶的法国钢琴家对组曲的发展有很大贡献。当时的钢琴家以商蓬涅尔(？—1670)和路易·库普兰(？—1665)最为著名。

商蓬涅尔的组曲，在舞曲的安排上，注意到对比的原则，有时就组曲中某一个别的舞曲加以变奏。从他的组曲中可以看到有些装饰音的运用。一般讲起来，商蓬涅尔的钢琴音乐具有纤丽细致的风格，显然受到宫廷芭蕾舞音乐的影响。

路易·库普兰的钢琴音乐创作，有扩大组曲范围的倾向。他常常在组曲之前加上一段形式自由的前奏曲，并且在组曲之内加了额外的曲子。例如他在组曲中加入了一段名为“Tombeaux”(意思是悼文、墓志铭)，和舞曲相去甚远，但它和舞曲并置起了对比

的作用，也丰富了组曲的感情内容。

十七世纪欧洲其他国家的作曲家中，也有不少写作钢琴组曲的。其中比较早的是弗莱斯柯巴尔第，和商蓬涅尔同时的有波赛尔。弗洛柏格尔的钢琴组曲有时前面也加前奏曲，而且在曲子中间加了带标题的小曲，很接近法国组曲的写法。意大利作曲家波列蒂(住在维也纳)所写的组曲，不用风格统一的舞曲或带标题的小曲组成，而用各种不同风格的体裁(如风琴音乐中的托卡塔、康佐涅，德国歌曲的变奏曲、各种舞曲等）混合组成。帕赫贝尔所写的十七首钢琴组曲则不然，他以舞曲为主，有时加入“咏叹调”(声乐体裁的器乐化),而且各种不同的舞曲的主题之间是有联系的。他们的作品非常简炼而完整。

组曲在发展过程中，逐渐加入舞曲以外的小曲。作曲家们为了使其内容具体明确,常常采用标题,这样就开始了写作标题钢琴曲的风尚。德国的库那乌(1660—1722)所写的钢琴奏鸣曲，不是由舞曲组成的套曲，而是写圣经故事(参看谱例卷2，例251)。弗朗梭阿·库普兰(1668—1733)所写的组曲则是由一套钢琴小品组成的。

弗朗梭阿·库普兰的钢琴小品有鲜明的形象，题材多样：有写人物肖像的，如《温柔的娜妮达》、《莫尼卡姐姐》等；有写景的，如《苇丛》；有写生活情景的，如《收割者》、《打铁者》等。而且每一曲都表现一定的情绪。这些作品写得非常纤美秀丽，温文尔雅，没有强烈的感情，没有深刻的思想，也没有刚劲的笔触。显然受到当时宫廷艺术中的罗可可风格的影响(参看谱例卷2，例265)。

弗朗梭阿·库普兰在他当时的具体历史条件下，在他选择的题材的范围内，对钢琴音乐艺术的初级阶段的发展，做出了可贵

的贡献。

3. 器乐合奏

欧洲十六世纪时还没有专门为一定的乐队演奏的乐曲。当时所用的合奏曲大半是声乐曲(合唱曲),或用任何乐器都可以演奏的一般性的器乐曲。在这种情况下,当然更谈不上器乐合奏曲的独立的体裁和风格了。十六世纪末威尼斯乐派曾大力发展过器乐合奏。这时,器乐合奏和合唱虽然还保持着密切的联系,器乐和声乐常常混在一起,但已经注意到乐器音色的对比、力度的对比等等问题,已经在初步探索合奏音乐风格发展的途径。不过当时器乐合奏的体裁、乐队的组织等等问题还不很明确。乔凡尼·加卜利埃里有时称自己写的合奏曲为"康佐涅",有时称之为"奏鸣曲",有时称之为"交响曲",它们之间并无原则性的区别。同样的作品可以用不同的名称来称呼。这些曲子主要是用复调风格写的,很象合唱曲,通常划分为数段或数章(由 2 章到 12 章)。

威尼斯乐派重视器乐合奏,说明了作曲家有力求从宗教的约束下解脱出来的意图,因为在这里没有歌词的限制,他就有了自由发挥乐思的机会。但从当时的作品看来,这还只仅仅是一个新的探索的开端,作品的内容往往不够鲜明,主题形象不够具体,主题材料的发展也还未脱离复调音乐的旧法。威尼斯乐派的作曲家们的器乐合奏曲具有很大的装饰性的特点,他们探索到新的声音色彩。

从威尼斯乐派开始一直到十七世纪末,器乐合奏艺术经历了漫长而复杂的发展过程。在这个过程中,确定了合奏组织的几种类型,分化出几种独奏的乐器,弦乐器(特别是小提琴)越来越上升到重要的地位。合奏曲的体裁也明确下来,大致有三类:组曲、

奏鸣曲和变奏曲，合奏曲的独特的风格逐渐形成。

合奏音乐体裁的形成和合奏组织形式有密切的关系。例如意大利的奏鸣曲的产生和小规模的合奏（三重奏）有着密切的关系。最初写这种音乐的如梭罗门·罗西，他称之为“三重奏奏鸣曲”①，是由两个小提琴和弹数字低音的钢琴合奏的曲子。从罗西的作品中可以看到，由于小提琴适于演奏富于表情的旋律，它逐渐在合奏音乐中取得首要的地位。从继罗西之后的玛里尼(？—1665)和封坦那（？—1630）的作品中看来，这种情形就更加明显了，他们两人都写了小提琴独奏的乐曲。

十六世纪时，奏鸣曲的原义是“器乐曲”的意思，到了十七世纪，它有了更确切的含义。它指的是：新型的、套曲形式的器乐作品。这种新型的奏鸣曲的形式的开端，可以从玛里尼·雷格仑齐(？—1690)的作品中看出，他们所写的康佐涅有时亦称奏鸣曲，常常划分为数个段落，各段的主题之间有对比，写法上也有对比。这样的曲子不仅在表现情绪上丰富多样了，而且各个段落本身也更有特性，更加完整了(参看谱例卷 2，例 220)。

正在逐渐形成的奏鸣曲和由舞曲组成的组曲是相互影响的。欧洲早在十七世纪初就有了合奏舞曲曲集，这些舞曲是为 4 至 5 种乐器合奏用的，但未注明用的是哪几种乐器。

十七世纪意大利的波隆那学派的作曲家们在发展组曲合奏音乐方面有很大的贡献，当时他们把这种组曲称为“室内奏鸣曲”②，而把一般的奏鸣曲称做“教堂奏鸣曲”③。这两个名称既指出了两种曲子的共性：它们都是独立的器乐曲，又指出了它们各自的特

---

① Trio sonata

② Sonata da camera

③ Sonata da chiesa

性：前者更接近日常生活，适于家庭演奏，后者更严肃，适于在音乐会上演奏(倒不一定非在教堂演奏不可)。

波隆那最重要的作曲家有：维塔里(？—1692)、托莱里(？—1708)、巴萨尼(？—1716)，他们都是优秀的演奏家。他们在写合奏曲时最喜欢用弦乐器，最常用的组织形式是三重奏（两种弦乐器加上数字低音）。在他们的奏鸣曲中，小提琴在不同的段落(乐章)中显示出它的不同方面的表现力。

波隆那乐派的“教堂奏鸣曲”通常分4、5段（乐章），每段都有相当的独立性；速度的布局大都是：广板——快板——慢板——快板(或行板)；每一段都表现一定的感情和心理；每段之间形成对比(参看谱例卷2，例245)。

和波隆那乐派同时，英国的波赛尔也写了不少三重奏奏鸣曲。波赛尔的三重奏奏鸣曲中常常用柔美的半音进行和强烈的节奏，主题带有清新的民族色彩，且具有他的戏剧音乐的那种优美而抒情的风格。

十八世纪初，奏鸣曲和组曲的相互影响，从柯莱里的作品中可以看到。他常常在奏鸣曲中采用舞曲，但并不把奏鸣曲写成组曲。而后来在十七、十八世纪之交，奏鸣曲和交响乐采用了法国舞曲(小步舞)，很可能起源于此。

4. 小提琴音乐

如上所述，在十七世纪器乐合奏发展的过程中，小提琴的地位逐渐突出，因此就产生了专门为小提琴写的音乐。在小提琴音乐中，最重要的体裁是奏鸣曲和协奏曲。

十七世纪意大利的提琴制造艺术空前发达，阿玛蒂、葛瓦奈留斯和司特拉瓦留斯诸名师所制的名贵的乐器，对小提琴艺术的

发展起了深远的影响。

早在玛里尼(1600—1660)的作品中已经有了小提琴独奏的曲子（参看谱例卷 2，例 199)。在这首曲子里，小提琴根据民歌式的旋律主题奏出自由的变奏,最后一段变奏变成了舞曲，这是最古的小提琴独奏曲之一。

在波隆那乐派的作曲家们的作品中，为小提琴写的奏鸣曲大都是“室内奏鸣曲”(组曲)；但他们这些作品已不只是简单地把舞曲加以改编，而是根据舞曲加以发展的，有时候甚至发展成为技巧相当复杂的曲子。

柯莱里除写了许多三重奏奏鸣曲外，也写了许多小提琴独奏(带数字低音的伴奏)的奏鸣曲。他的小提琴奏鸣曲常把舞曲性的和非舞曲性的乐章并列在一起,常用民歌式的主题的变奏形式,常常用歌剧中典型的咏叹调式的旋律……总之,他的处理很自由。乐章的数量不固定，多的到六个乐章，少的只有四个乐章。但是各个乐章的顺序以及它们在全曲中的作用是明确的。他常好用慢的引子开始，第一次出现的快乐章总是全曲中最为展开的乐章；它遵守“旧式奏鸣曲”的调性布局：D—T，D—T；慢乐章是最适于小提琴发挥其特长的歌唱性的抒情的乐章；末乐章则是疾速的吉格舞曲，或者是快速的走句和音型构成的活跃乐章（参看谱例卷 2，例 253)。

柯莱里在他的奏鸣曲中虽然加入了舞曲，但是这里的舞曲，已不同于组曲里的舞曲。这里的舞曲同表现作者主观心理感情的慢乐章相对立，它具有了新的意义。从表现思想感情的深度和广度来看，柯莱里的奏鸣曲当然不能和后来的古典奏鸣曲相比，但他这种通过不同的音乐形式表达不同的感情的手法，是和后来的奏鸣曲的构思相近似的。

继柯莱里之后的意大利作曲家：维瓦尔第（？—1743）、维拉契尼（1685—1750）、杰米尼阿尼（？—1762）、罗卡泰里（1693—1767）等，不仅发展了柯莱里的奏鸣曲的传统，而且发展了他的协奏曲的传统。

“协奏曲”① 是在十六、七世纪之交习惯上常用的名词，它的含义不明确，时而用于声乐，时而用于器乐。后来逐渐用来称呼一个或数个独奏者与管弦乐队协同演奏的合奏形式，如果独奏者不是一人，就称为“大协奏曲”②。有时大协奏曲中的声部是一律平等的，但更常见的是其中突出一个小组，称做“小协奏”③，由两个小提琴和钢琴组成。而由其他部分（称“全奏”或“补奏”）④ 协助演奏，这很象是一个三重奏奏鸣曲和一个合奏团的结合。首次试用这种演奏形式的是斯特拉德拉（约 1645—1681）和柯莱里。柯莱里继续发展了大协奏曲。他在发展这种体裁时也运用了他在写奏鸣曲时所依据的原则，其中结合了舞曲性质的乐章和非舞曲性质的乐章。有时在曲首冠以序曲，曲中加进当时流行的舞曲，如小步舞和嘉禾舞。这样形式的管弦乐曲和后来的古典交响乐很相象，而协奏曲的性质反而不甚明显。

大协奏曲在欧洲其他国家也很流行，杰米尼阿尼和亨德尔的大协奏曲在英国非常受欢迎。在大协奏曲的发展过程中，“小协奏”的组织逐渐扩大了，组成的方式也逐渐多样化了。例如有些德国作曲家给它加进了管乐器，又如有些作曲家给大协奏曲加上了标题（如维瓦尔第的《四季》）。

大协奏曲在欧洲流行的时间不算很长。一方面交响乐逐渐从

---

① concerto

② concerto grosso

③ concertino

④ tutti,ripieni.

管弦乐的领域中把它挤掉，另一方面真正的协奏曲——小提琴协奏曲也从协奏曲的领域中把它挤掉。

古典的小提琴协奏曲，从维瓦尔第的作品开始。

小提琴协奏曲和大协奏曲不同，它不仅要发挥管弦乐队的表现力，而且也要发挥小提琴独奏的作用。小提琴的独奏部分要显示出乐器上的光彩华丽的表演。

维瓦尔第是一个杰出的小提琴独奏家。他不仅写过小提琴协奏曲，也写过大协奏曲、小提琴奏鸣曲。在他出版的协奏曲（Op.3、4，Op.6—12）中，小提琴协奏曲和大协奏曲是混在一起的。可见他并不感觉到它们之间有什么不可逾越的鸿沟。

协奏曲的特征是独奏和全奏对立、交替出现，乐章的数量比奏鸣曲少，减缩到三个乐章：以灿烂辉煌的乐章（回旋曲式）开始，以疾速的乐章告终，中间是一个和前后形成对比的歌唱性的慢乐章。

收在维瓦尔第的曲集《四季》中的四首大协奏曲，每首都题有诗句，作为乐曲的标题。诗中描写春的到来、夏日的雷雨、秋日的狩猎、冬日的冰上游戏等等情景。但是，维瓦尔第的标题，只起规定其作品的主题的作用，并不妨碍他的乐思的自由独立发展。也就是说，从标题产生的音乐形象并不束缚乐思。维瓦尔第的协奏曲中尽管有自然界和日常生活的描绘，有鸟语风吹的音响模拟，但这些并不是它的主要内容。它的主要内容是音乐形象的发展，而音乐形象则体现着由标题所引起的基本情绪。

维瓦尔第的协奏曲在欧洲当时广泛流传，对后来的音乐的发展起过重大的影响。巴赫在写他的钢琴协奏曲时，就曾深入研究了维瓦尔第的协奏曲，从中学到如何掌握这种新的器乐风格。

欧洲的器乐在十七世纪经历了复杂的发展过程，为十八世纪器乐发展的古典时期打下了基础。

第三章　亨德尔与巴赫

在欧洲1600—1750年之间的音乐艺术发展史中，亨德尔和巴赫占着特殊的地位。他们都是承前启后的枢纽人物，他们一方面总结、继承了前辈和同代人的重要艺术创作经验；一方面为了表达时代的新思想、新内容，探索并积累了新的经验，为后来启蒙运动时期的音乐艺术的发展做了准备。这两位大师的艺术创作题材，在不同程度上都还和宗教保持着联系，在创作风格上，也在不同程度上还保持着旧日的复调音乐传统。这是当时具体的社会历史条件所决定的，而且不是他们的艺术创造的主要方面。他们艺术创造的主要方面，则在于他们在力图解决新的思想内容与旧的形式之间的矛盾时所取得的巨大成果。

一、亨　德　尔

1. 生平及创作道路

亨德尔1865年出生于哈勒城小市民家庭。父亲任贵族宫廷理发师。少年时期从当地风琴师、作曲家查克乌学习音乐。数年后，基本掌握德国十七世纪的音乐文献和复调写法。

1702年，他当了哈勒礼拜堂的风琴师，而且开始创作。

1703年亨德尔迁居汉堡，在汉堡歌剧院的乐队中演奏提琴。汉堡歌剧院上演了他最初的两部歌剧作品：«阿尔米拉»和«尼罗»(1705)，得到很大成功。

从 1706—1710 年，亨德尔在意大利各大音乐中心游历，广泛接触了意大利的音乐文化，大大开阔了他的艺术眼界，鼓舞了他的创作热情。在这个时期，他曾写过宗教音乐(合唱曲、赞颂歌、清唱剧)、意大利式的康塔塔、牧歌剧《阿齐斯与加拉蒂雅》，最后在威尼斯成功地上演了他的一部歌剧《阿格里皮娜》(1709)。当时意大利都承认它是一部很好的作品，可见亨德尔已经完全掌握了意大利歌剧的艺术风格。但是亨德尔并不因此感到满足。1710 年，他离开了意大利，任职于汉诺威宫廷，不久又到英国去了。

十八世纪初的伦敦虽没有意大利那样高度发展的歌剧艺术，但伦敦在当时仍然是政治生活最活跃的地方，也是欧洲的文化中心之一。当时英国的文化名人如牛顿、司威夫特、阿狄生都是具有世界威望的人物。

波赛尔逝世之后，英国歌剧艺术的发展暂时中断，在十八世纪初，就开始了意大利歌剧称霸伦敦的时期。当然，当时意大利歌剧在伦敦只起着供上层社会消遣娱乐的作用。亨德尔到伦敦不久，上演了他的一部意大利式歌剧《里那尔多》(1711)。从这时起，他不断有新的歌剧创作供给伦敦剧院上演，它们大多数都是属于意大利正歌剧之类的作品。除此之外，亨德尔还为英国写过节日的典礼音乐、宫廷音乐。他也常常演奏风琴和钢琴。

1719 年亨德尔参加了英国皇家歌剧院的创建工作，后来成为歌剧院的领导人。这个剧院上演过许多意大利歌剧，其中也有他自己的作品。他的几部重要歌剧作品如《凯撒》、《塔美尔兰》、《罗德林达》就是在这个时期写出来的。从这些作品看来，亨德尔虽然还没有摆脱意大利歌剧的传统框框，但是逐渐加进了不少新的因素。他的歌剧开始倾向写英雄人物，思想内容在逐步深刻化，

音乐语言也在逐步戏剧化，管弦乐队部分也在逐渐丰富起来。显然，他对歌剧艺术有了新的认识和新的理想。但是亨德尔在实现这个新的理想的过程中还存在极大的困难。他遭到演员们的反对和阻挠，而上层社会的庸俗的观众只知看戏取乐，也嫌他的歌剧过分严肃，予以排斥。另外，亨德尔的歌剧还遭到伦敦进步人士的攻击，因为他们认为亨德尔写的是意大利歌剧，代表着贵族阶层的艺术趣味。

1728年在伦敦出现了诗人该伊和音乐家佩普许(1667—1752)合作的《乞丐歌剧》，它无情地嘲笑了意大利歌剧，而亨德尔也被当做了嘲笑的对象。当剧中的一群盗贼从台上走过时，他们配上了亨德尔歌剧《里那尔多》中的十字军进行曲。

《乞丐歌剧》中的音乐大多数是英国民间流行的歌曲，有鲜明的民族色彩(参看谱例卷 2，例2 64)。它的演出受到广大听众的热烈欢迎，受到进步人士(如文学家波普和司威夫特)的热烈赞扬和支持。《乞丐歌剧》有力揭露了意大利歌剧的弱点，在这种沉重的打击之下，皇家歌剧院终于停业。

1729 年，由于亨德尔的努力，歌剧院复业。其后，因为和意大利演员之间的纠纷，以及英国一部分上层人物的破坏，歌剧院终于在 1737 年宣告破产。

从三十年代起，亨德尔开始创作清唱剧。从 1738 年起，亨德尔写出了他的最成熟的几部清唱剧:《以色列人在埃及》(1738)，《扫罗》(1738)，《弥赛亚》(1742)，《参孙》(1742)，《犹大·玛卡贝》(1746)，《耶述阿》(1747)，《耶弗他》(1751)。

亨德尔的清唱剧虽然用的是英文歌词，由英国人来演，是为英国广大听众而作的新型作品，但在初次上演时，并不成功。亨德尔的清唱剧受到英国广大阶层的欢迎是 1745 年以后的事。亨

德尔的晚年，在英国享有很高的荣誉。他虽然双目失明，但仍积极从事音乐社会活动，在逝世（1759 年 4 月 6 日）前数日，还指挥了«弥赛亚»的演出。

2. 创作特征

亨德尔的音乐遗产数量大，品种多，其中最重要的是：(1)歌剧、(2)清唱剧、(3)器乐曲。

亨德尔一生曾写过很多歌剧，从 1704—1741 年，他平均每年写一部歌剧。从亨德尔的第一部歌剧«阿尔米拉»可以看出，亨德尔很快就掌握了当时歌剧中的典型手法，他写出了各种不同类型的咏叹调。但作为一个音乐戏剧的作品来看，这部歌剧是不成熟的，虽然其中有个别精采的篇页。

亨德尔为在伦敦上演写的歌剧«里那尔多»是他在意大利游学时的作品。从这部歌剧的音乐到他最后一部歌剧«狄雅达米»，中间经过三十年的漫长日月，在这个时期内，亨德尔做了不少新的探索和试验，逐渐形成他自己的创作特点。他的歌剧大半取材于历史传说、神话或幻奇故事。剧中人不外乎是一些国王、大将、骑士、美丽的公主和可怕的妖婆之类的人物。布景不外乎是华丽的宫殿和田园风景……，情节以爱情为主，但总涉及一些英雄事迹。在亨德尔的歌剧中，这种英雄性格逐渐取得重要的地位。亨德尔逐渐对恺撒、马其顿一类的英雄人物发生兴趣。在写他们的英雄事迹的时候，他常常提出比较深刻的伦理道德问题。随着歌剧内容的逐渐深化，亨德尔的歌剧音乐也逐渐戏剧化了。在戏剧情节的高潮，亨德尔经常采用带伴奏的宣叙调，这样不但通过音乐体现了戏剧性的剧词，而且伴奏也起了表现心理或描绘背景的作用。亨德尔的这些宣叙调的伴奏部分，无论织体或和声，都非

常丰富。这样的例子，在歌剧《罗德林达》和《凯撒》中不难找到。

在亨德尔的某些歌剧中，除序曲之外，还在个别的幕前加了独立的引子（如《狄雅达米》的第二、三幕；《齐皮昂》的第二幕等）。

亨德尔的咏叹调是多样的，一般都很宽阔而舒展，而且常带技巧性。其中重要的一类是英雄性的咏叹调，它的特点是：音域广、跳动大、节奏强、有进行曲的风格。另外一类常见的咏叹调是西西里舞曲式的，它优美而抒情。"广板"(Largo）也是亨德尔最常用的一类咏叹调。

为了要表现伟大的事迹和崇高的思想，亨德尔迫切需要创造一种广阔宏伟的音乐风格，仅仅按照意大利歌剧的传统作法，专门依靠独唱是不行的。亨德尔在创作中所发生的这种内容与形式之间的尖锐矛盾，在歌剧中一直没有得到解决，而在另外一种体裁——清唱剧中才终于得到了解决。

清唱剧这种体裁，便于亨德尔突破歌剧传统给戏剧音乐带来的局限性。他的题材不再受那些专写爱情纠纷的浅薄的脚本的拘束了；他可以自由自在地写更严肃的、更有伦理道德意义的题材了；他可以不再为追求赏心悦目的舞台效果费尽心思了，他把精力集中在充分发挥音乐的表现力上。

亨德尔的清唱剧选取的题材，大半都来自圣经。这对于广大的英国听众来讲，是比神话故事更容易理解的。在英国资产阶级革命和宗教改革运动时期，圣经中的英雄故事在群众中间十分流行，圣经已成为家传户诵的读物，人们在谈论自己国家的大事时，常常和圣经故事联系起来。正如马克思所说过的："……克伦威尔和英国人民为了自己的资产阶级革命，就曾借用了《旧约圣经》中的词句、热情和幻想"①。

① 马克思：《路易·波拿巴政变记》(马恩选集两卷集，第一卷，224页)。

亨德尔的清唱剧大都取材于旧约圣经中的英雄故事。他最感兴趣的是关于一个民族兴亡的故事，在这里叙述着它的被奴役和解放斗争、民族英雄们的可歌可泣的事迹和他们的最后胜利。亨德尔在这里找到发挥音乐表现力的广阔的天地。他的音乐表现了故事中的强烈的感情和动人的景象，但并没有表现故事情节的贯穿和发展。

清唱剧中的独唱声乐形式仍以咏叹调为主，它有两重意义，有时是特定人物的独唱，有时则是合唱中的领唱。前者表达剧中人的思想感情，后者表达“群众之一”的思想感情，有时也可能是作者的题外之音。和在歌剧中的咏叹调一样，清唱剧的咏叹调是多种多样的。最重要的是英雄性的咏叹调，这是男声独唱的雄壮的旋律，有时加上一些技巧性的华彩。这类咏叹调的例子很多，几乎每部清唱剧里都有，最著名的如《犹大·玛卡贝》中的第 4 曲和《弥赛亚》中的第 28 曲等。除了这类咏叹调之外，比较常见的还有田园风味的咏叹调和抒情深刻的广板。

重唱在亨德尔的清唱剧中不十分多。二重唱或三重唱和独唱的咏叹调相似，有时代表两个剧中人物，有时则是合唱中的两个领唱。各声部没有显著的独立性，它们或平行进行，或相互模仿，有时甚至是同种声音的二重唱，如《以色列人在埃及》中有男声二重唱和女声二重唱。

宣叙调比在歌剧中用得少，一般只用做咏叹调与合唱之间的叙述性的连接，多半用在叙述个人的痛苦悲哀时（如《参孙》的宣叙调，《弥赛亚》第 27 曲的宣叙调）。

管弦乐占很重要的地位，有时出现独立的管弦乐曲，如《弥赛亚》中的田园交响乐、《犹大·玛卡贝》中的进行曲和《参孙》中的送葬进行曲等。一般剧前都有序曲。

亨德尔的清唱剧中最值得注意的是合唱。它的表情范围很广，但主要表现强大的集体感情和史诗般的宏伟画面。亨德尔用不同的手法写成了多种类型的合唱，其中赋格占很重要的地位，在不少清唱剧里可以找到英雄性的赋格，他们都很有技巧性，如有很多器乐式的走句和华彩，这种赋格或赋格段有时表现广大群众胜利欢呼的热烈情绪(例如：《以色列人在埃及》中的第12、13、14、23曲，《弥赛亚》中的第44、52曲等)，这样的曲子特别显得气派宏伟。除这类赋格式的合唱曲之外，还有用其他复调手法写成的合唱曲，例如有些是声部进行平稳、一音对一音、圣咏式的（《以色列人在埃及》中的第13曲），听起来象庄严的赞颂歌，象宗教音乐。在许多合唱中复调写法与和弦写法是混合运用的，但大多数则基本上以后者为主（如《犹大·玛卡贝》中的第10曲、第19曲）。还有和咏叹调中的广板相类似的合唱(如《参孙》中的第12曲，《弥赛亚》中第22曲的开始)，轻快明朗的合唱（如《犹大·玛卡贝》中第56曲），形式自由的朗诵式的合唱(如《以色列人在埃及》中的第8曲)等。

合唱曲的伴奏很重要：它有时与合唱齐奏，加强合唱的气势(如：《弥赛亚》中的第4曲，《犹大·玛卡贝》中的第32曲，《以色列人在埃及》中的第5曲等)，有时起描写背景的作用。在没有舞台形象的清唱剧中，音乐的造型性具有了特别重要的意义。

一般讲来，亨德尔的清唱剧和歌剧在表现戏剧内容方面都有一定的局限。他把音乐分为自成段落的、个别独立的曲子。每首曲子表现单一的形象、一种情绪，不同的曲子可以表现出个别不同形象之间的对比，或表现出戏剧和音乐发展中的个别不同阶段，但并不能表现出整个戏剧和音乐发展的过程，并不能表现出个别与整体之间的有机联系。

亨德尔的清唱剧虽然都取材于圣经，其艺术处理却是多样的：《以色列人在埃及》侧重写一个民族受奴役和争取解放的斗争。《参孙》侧重写其英勇善战的一方面。《耶弗他》写剧中人物的内心情感，侧重写其心理矛盾和苦恼。如果说《以色列人在埃及》是史诗性的，《耶弗他》和《参孙》是戏剧性的，那末《弥赛亚》则吸取两者的特点加以自由的综合，音乐是更加丰富多彩了，但是同时却又取消了戏剧情节。

器乐在亨德尔的创作中虽不占主要的地位，但也很丰富。他的器乐和他的歌剧、清唱剧有很密切的联系，这种联系主要表现在内容相近和形象相似上。有时他甚至于在声乐和器乐中用了同样的素材。他常用的形式是奏鸣曲(组曲)和赋格。

亨德尔的器乐作品，主题简明，音乐形象具体，显然是面向广大听众的。在他的两部管弦乐曲——《水上音乐》和《焰火》中，表现得最为突出。这两部曲子都是为露天演奏而写的，是带序曲的大型管弦乐组曲。

亨德尔的大协奏曲和他的歌剧、清唱剧之间的关系最为密切，如 Op. 3 第 4 号大协奏曲采用了歌剧《阿玛迪吉》的序曲，而 Op.3 第 5 号大协奏曲中的一个乐章又被用在歌剧《奥东》之中。此外，在主题的性质和写作风格上，两者是很接近的。他的大协奏曲常有舞曲的乐章，如阿列曼德、波罗奈兹、西西里舞曲、缪塞特等。

亨德尔的其他器乐曲有着和大协奏曲相同的特点，也有其各自的特征。他在风琴协奏曲中表现出他的即兴式的风格，在室内乐(小提琴独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲)中发展了小提琴的旋律性和歌唱性的特长。他的小提琴奏鸣曲在十八世纪的欧洲流传最广，每个乐章的篇幅不大，形式不见得新，但是由于主题鲜明，音乐语

言富于表情，结构清晰，当时人听起来非常新颖。

亨德尔给人类留下了丰富的音乐文化遗产，从这些遗产中可以看到他在艺术上的创造：形象丰富，倾向于造型性。他一生中不断地探索反映深刻思想感情的艺术形式，而他终于找到了在当时具体历史条件下最适宜的艺术形式，他的音乐用深入浅出的语言表达了当时的先进思想。

二、巴　　赫

1. 总　　论

巴赫和亨德尔不同，他一生从未离开过祖国，生活也比较平静。巴赫和亨德尔相同的是他在艺术创造上也吸收融合了当时欧洲各流派的艺术成就：从帕勒斯特里那式的无伴奏合唱到意大利的歌剧，从法国的钢琴艺术、意大利的小提琴艺术到弗莱斯柯巴尔第的风琴音乐，都是他不断学习钻研的对象，都对他的创作有着直接或间接的影响。另外一方面，巴赫和德国本国的音乐艺术传统保持着牢固的联系。十七世纪的德国风琴艺术、新教圣咏以及序兹的作品，都是他的艺术创造的基础。此外，巴赫和当时德国人民的联系是比较深的，这不仅是因为民间音乐是他的音调的直接或间接的来源，而更重要的是因为他的音乐表述了十八世纪德国人民的思想和感情。

十八世纪上半叶德国意识形态的发展，正经历着一个新的变化，宗教的势力还相当大，同时，德国市民阶层所特有的哲学思想已在开始形成。在巴赫的艺术创作中，宗教还起着重要的作用，他自己是新教教徒，他的作品中保持着和新教的联系；但他在处理宗教题材和形象时，常常和现实生活相联系，而不是宣扬迷

信和神秘主义的。同样，巴赫的音乐在风格上虽然还与复调音乐的旧传统有着密切的联系，但由于他积极发展了主调和声思维，不但不受旧风格的约束，反而把复调音乐提高到新的、更高的水平，使之为新内容的表现服务。

2. 生平及创作道路

巴赫出身著名的音乐世家。从十六世纪起，巴赫的家庭出了不少风琴家和德国各地方的音乐指导，这是一个音乐传统悠久的家族。约翰·塞巴斯梯安·巴赫 1685 年生于德国爱森那赫城。父亲是中音提琴手。哥哥是风琴师，帕赫贝尔的学生。巴赫早年丧父，在他哥哥指导下学习音乐，但更主要的是靠自学。他熟悉了德国风琴大师弗洛贝格尔、柯尔和帕赫贝尔的作品。在入普通中等学校的同时，他已参加音乐演出活动；不久，他在吕奈堡当上了教堂歌手。吕奈堡的图书馆当时收藏着不少十七世纪诸音乐大师的作品，大大开阔了巴赫的音乐视野。中学毕业后，巴赫开始了音乐家的艰苦生活。从这时一直到 1723 年为止，他时而在魏玛，时而在阿恩施塔特(直到 1707 年)，时而在缪尔豪森(1707—1709)。在宫廷和教堂充当提琴手、风琴师、钢琴师、乐队和歌队指挥。因为当时主管人的腐败和苛求，巴赫的生活无论在精神上和物质上都遭受着难堪的压迫和剥削。巴赫在教堂充当风琴师时，常因破坏教会清规戒律受到责备。在这种不利的条件下，巴赫开始了他的紧张的创作生活，继续深入钻研了十七世纪德国风琴大师的传统，掌握了改编圣咏、风琴即兴演奏和写作赋格的技巧。

巴赫在阿恩施塔特教堂工作时已写了很多作品，其中有康塔塔和圣咏改编曲及其他风琴曲。而且写了象《送兄远行随想曲》那样的带标题的钢琴曲。

1708年巴赫重返魏玛工作，充当宫廷风琴师和室内音乐家(在重奏中奏小提琴和钢琴)，后来升任司乐长。这里的环境及工作的性质和在阿恩施塔特时大不同了，他开始接触到法国和意大利的音乐文化，他开始学习当代法国钢琴家(特别是弗·库卜兰)的作品、意大利提琴家（阿尔比诺尼、柯莱里、勒格林齐、维瓦尔第)的作品。他认为这些是新的、纯世俗音乐艺术的典范之作。他开始把意大利的小提琴协奏曲移植到钢琴和风琴上，并常在自己的钢琴曲或风琴曲中用那些意大利作曲家的主题加以发展。巴赫在宫廷管弦乐队中工作，他通过实践熟悉了许多新的管弦乐作品。在魏玛，巴赫开始创作世俗康塔塔。这一个时期，他的作品很多，这是他一生艺术创作的第一个旺盛期。他当时已是一个成熟的艺术家，但并不为魏玛宫廷所尊重，他终于离开魏玛，到柯屯担任宫廷的音乐指导。

巴赫在柯屯住了六年，担任宫廷乐长和钢琴师。在这里他写成了法国组曲、创意曲、平均律钢琴曲集第一卷，半音阶幻想曲、小提琴奏鸣曲(包括独奏的和有钢琴助奏的)、大提琴独奏组曲、布兰登堡协奏曲等。

宫廷生活很使巴赫感到苦恼，他渴望摆脱这种生活，终于在1723年离开柯屯，去莱比锡担任教会学校合唱指导。这时的巴赫已经是一个著名的风琴、钢琴演奏家，他常被各大城市（如哈勒、卡赛尔、莱比锡、德累斯顿）请去鉴定新建的风琴，他也曾在这些城市进行演出活动。

巴赫在莱比锡工作时，受市政府的管辖，待遇很坏，工作条件也很差。虽然这样，巴赫仍然写出大量的作品：他完成了平均律钢琴曲第二卷，写出了四册钢琴曲集①。其中包含《帕梯塔》、

① 原书题名«Klavierübung»，意为钢琴练习曲。

《意大利协奏曲》、《戈尔德柏格变奏曲》；还写成了带管弦乐的钢琴协奏曲、管弦乐组曲以及许多风琴曲。但这一时期写得最多的却是康塔塔；受难乐和《b小调弥撒曲》也是这时期写成的。有一段时间，他特别钻研创作技巧问题，还写了一本《赋格的艺术》。1742年，继受难乐和《b小调弥撒曲》之后，巴赫写出了健康的、幽默的、新鲜而具有民间生活气息的《农民康塔塔》。

巴赫的艺术创造活动是多方面的：他不仅作曲、演奏，而且教学。他有许多作品（如小前奏曲和赋格、创意曲、法国组曲、甚至平均律钢琴曲）都是作为教学目的而写的；《赋格的艺术》也是一部学习写赋格的教材。巴赫的教学活动对当时的音乐文化有一定的影响。他的三个儿子：菲利蒲·埃曼纽伊尔、维廉·弗里德曼和约翰·克里斯梯安都是在他直接培养教导之下成长起来的，他们后来成了欧洲优秀的作曲家。

巴赫在世时，他的作品很少出版，一般仅靠手稿在比较狭小的范围内流传。当时人只承认巴赫是一个杰出的演奏家、乐器鉴定家，对他的创作并没有予以应有的重视。直到欧洲资产阶级民主革命时期，音乐发展到一个新的高潮（贝多芬）之后，巴赫的音乐才逐渐引起浪漫主义音乐家们的注意：他们开始在巴赫的音乐中发现了比较丰富而深刻的内容和比较严谨而完美的形式，从而把他的作品奉为经典。但对巴赫的正确的、科学的评价，则只有根据马列主义的原则，对其遗产进行具体分析才能得出。

3. 创作特征

巴赫的音乐作品，总的说来，体现着生活在十八世纪初德国普通市民的先进思想。他深受着生活给他带来的痛苦，有丰富而深刻的生活感受。他虽不消极、屈服，但也还没有看到改变生活

的途径。只是有一种崇高的思想在支持他，他觉得一个人必须有坚强的意志、崇高的信念、自我牺牲的精神。这就是巴赫在他的艺术中所反映的主要内容。他的作品从不同角度、用不同的形象反映了十八世纪上半叶德国市民中间的这种人文主义的思想。

巴赫的作品都含有一定的哲学伦理的意义，但他的表现形式却不是抽象的、教条的。相反，在他的作品中，哲学伦理思想是和抒情、写景密切结合的。他虽然不像亨德尔那样大量运用造型手法，但是为了烘托一定的内心情绪，巴赫也不避免借助于自然景物的描绘(如风吹、河流)。巴赫的音乐内容的概括性决定了他的音乐风格的概括性和综合性。巴赫的声乐风格和器乐风格之间没有截然的区别，他创造了声乐器乐综合的新风格。

4. 声乐作品

巴赫的声乐作品中以康塔塔最为丰富多采。巴赫的康塔塔一方面继承了接近歌剧的世俗"康塔塔"的传统，另一方面继承了接近复调合唱曲的宗教康塔塔的传统，创造出一种声乐器乐综合的新型的康塔塔。它无论在内容上和风格上都比旧的康塔塔要深刻、丰富多了。

巴赫的康塔塔也有世俗与宗教之分。他的世俗康塔塔大半是为官场应酬的需要而写的，歌词大半是一些借古希腊神话中人物来对贵族歌功颂德的无聊词句。但巴赫常常超越出歌词的范围之外，或抓住个别不主要的字句，借题发挥，写成一首生动有趣的音乐作品。例如《农民康塔塔》(1742)，本来是为祝贺一个名叫迪斯考的宫廷侍从和庄园主接受遗产而写的应酬音乐，但因为巴赫的巧妙构思，使它完全不象应酬音乐了。这首康塔塔由两个农民用撒克逊地方方言互相唱答，带着很浓厚的民间诙谐的风趣，有些

地方还直接采用了民歌素材。这里虽然有些祝贺迪斯考的辞句，但总的看来，却是一首描写农村生活小景的曲子。

《咖啡康塔塔》也是和《农民康塔塔》相仿的世俗康塔塔。但写的是城市生活小景，很象是一出音乐喜剧。

《费伯和潘的争论》是一首代表着巴赫的美学思想的世俗康塔塔。据说巴赫写这首康塔塔是为了驳斥当时一个名叫硕爱伯的音乐家的。这位音乐家曾攻击巴赫的音乐过于"矫揉造作"，不易理解。巴赫在这首曲子里假借希腊神话故事狠狠地讽刺了硕爱伯。

巴赫的宗教康塔塔是他长期经常写作的体裁，数量很多，几乎占他全部音乐作品的半数。这些曲子的内容深刻而丰富，表现方法亦非常多样，而且在不断演变。最初巴赫以合唱式的康塔塔开始，后来他把康塔塔的范围扩大了，写了一些室内性的独唱康塔塔，也写了各种不同形式(独唱、重唱、合唱)的康塔塔，纯粹合唱的康塔塔反而写得少了。巴赫在他的宗教康塔塔中所用的形式也很多样，他的宣叙调、咏叹调、重唱、合唱都有他自己独创的特点。康塔塔是器乐和声乐综合的体裁，器乐部分不是伴奏；器乐部分用小合奏、大合奏或其他不同的乐器组织。

独唱康塔塔(第 82 、 59)，是个人抒情性质的。合唱康塔塔(第 107 、 131) 写主观情绪较少，更多是概括的、史诗般的。介乎独唱与合唱康塔塔之间的各种康塔塔，其内容与结构变化多端。一般而论，有些更侧重抒写深刻的内心情感，有些则更侧重写外界的宏伟壮丽的形象和英勇威武的战斗气氛。属于前一类的可以举康塔塔第 21 首(《我受尽痛苦》)为例，后一类可以举第 80 首(《宗教改革》)为例。

康塔塔第 21 首所表现的正是巴赫的音乐中最重要的一个题材：人的痛苦的遭遇，一个人怎样从悲哀、孤独、绝望之中走向

平静、欢呼和胜利。音乐从内心深处的感情流露转变为威风凛凛的、英雄气概的、万民欢腾的场面。《宗教改革》康塔塔是根据路德的教会圣咏《我们的上帝是坚固的堡垒》写成的。巴赫是把这首歌曲当做宗教改革的战歌来处理的，所以整个作品充满战斗气氛，听了这种音乐，使人想起路德的圣咏在群众运动中所起的“十六世纪的马赛歌”(恩格斯语)的作用。

巴赫很少写清唱剧(受难乐除外)，他的《耶稣圣诞清唱剧》实际上是由六首康塔塔组成的。巴赫曾数次创作受难乐，根据不同的福音书的记载，先后写成《马太受难乐》、《约翰受难乐》(一说非巴赫所作)。《马太受难乐》和《约翰受难乐》写耶稣基督被门徒出卖和受磔刑而死的故事，表现得非常深刻。不过《马太受难乐》篇幅更长，抒情的篇页更丰富。《约翰受难乐》则更集中，戏剧性更强。巴赫取材于耶稣受难的故事，是把它当做一个普通人的悲剧来处理的，所以他所写的音乐中没有宣传宗教信仰和迷信观念的因素。这里的中心思想是十八世纪上半叶德国人文主义的思想，宣扬的是为拯救人类的苦难而勇于自我牺牲的崇高道德。巴赫通过鲜明的音乐形象，体现了这种思想。

受难乐的歌词取自福音书，适应音乐构思的需要，经巴赫和他的朋友皮堪德尔加以适当发展和改写。音乐的构思是把戏剧因素和抒情的、史诗的因素巧妙地结合起来的。所以歌词有时起着叙述的作用，有时起着发展剧情的作用，有时则是即景抒情，仿佛是作者的感慨之词。这三者不仅是互相衔接的，而且相互融合，浑然成为一体。

和康塔塔一样，巴赫的受难乐也是器乐声乐的综合体裁；巴赫根据表现不同阶段的心理状态的需要，自由运用了声乐和器乐的各种不同的形式。

巴赫的«b小调弥撒曲»是巴赫作品中的另一种声乐和器乐的综合体裁。这种体裁不像受难乐那样有一个故事做为中心，所以在音乐构思上更需要高度的概括。在这种情况下，歌词对巴赫已不是什么产生乐思的具体基础，他为同样的歌词（«上帝怜悯»①）写了性质不同的两首合唱，又为同一合唱曲配上了两段不同的歌词（合唱第6、第24），有时为了音乐表现形式的需要，同样的词句可以多次重复。由于巴赫对于弥撒的歌词处理非常自由，所以把照惯例只有六段的弥撒曲大大扩张了。巴赫的«b小调弥撒曲»是一部包括24段音乐的长篇巨著，其中合唱曲15首，咏叹调16首，二重唱三首。合唱在弥撒中占着最重要的地位，巴赫在这里充分发挥了合唱的表现力，创造了多样而丰富的音乐形象。

巴赫利用弥撒的形式发展音乐概括的思维，创造了丰富的音乐形象，表达了深刻的思想感情。在这一点上他和亨德尔相似，他们都远远摆脱了当时歌剧艺术的局限性。但同时他们也同样陷入另外一种局限之中，即他们都返回到宗教的题材，这就不免使他们的新鲜的思想蒙上了一层中世纪的灰尘。这虽然是具体历史条件所造成的必然结果，但对于新的内容来讲，旧的形式毕竟是一种障碍，这种矛盾在巴赫的弥撒曲中表现得尤为严重。

5. 器乐作品

巴赫的器乐以钢琴音乐为最重要。他的钢琴作品比起前人的以及他的同代人的作品来，在内容、体裁和风格上都要丰富得多。在巴赫以前，钢琴一般只不过是家庭或沙龙中的乐器，所弹的曲目也不外乎是一些舞曲或标题小品之类的东西，很少内容深刻和严肃的、规模较大的曲子，也没有音乐会风格的曲子。巴赫在他

① Kyrie elison

创作钢琴音乐的过程中，不断借鉴各方面的经验来丰富钢琴音乐的内容、体裁和风格。巴赫从风琴音乐中吸取了它的即兴性和悲壮气概（如《半音阶幻想曲》），又把来源于风琴音乐的复调形式（如赋格）在钢琴的特点的基础上加以发展。他吸取了法国钢琴家的经验，写了舞曲组成的组曲；学习了意大利小提琴音乐风格和多·斯卡拉蒂的钢琴音乐风格，这种影响在他的变奏曲和《c小调幻想曲》中最为显著；在有些作品中也还可以看到琉特琴音乐的影响（如《平均律钢琴曲集》第一卷 $^{\flat}$E大调和C大调前奏曲）。

巴赫的钢琴音乐，体裁形式非常多样，但根据写法的不同，可以大致分为五类：(1)舞曲，(2)前奏曲，(3)赋格，(4)即兴曲，(5)协奏曲。

巴赫的舞曲源自日常生活和历史传统，他一方面保持原来各种舞曲的特点，同时加了自己特有的处理。例如他常常在舞曲中采用模仿手法使之"复调化"（如《d小调组曲》中的《吉格》，发展成了赋格），或用即兴式的手法处理（如《$^{\flat}$B大调帕蒂塔》中的《萨拉班德舞曲》）。巴赫不单纯靠舞曲本身的特点来形成对比，而且靠突出其主题、情绪和织体之间的区别。例如《法国组曲》第6首中《库兰特》和《萨拉班德》之间的对比，与其说是不同的舞曲之间的对比，不如说是两个性质不同的乐章之间的对比。前者是进行整齐划一、没有什么个性的快乐章，后者则是歌唱着内心深处的感情的慢乐章。

在巴赫的钢琴音乐中，舞曲相当多，但毕竟不占主要地位。《法国组曲》、《英国组曲》、《帕蒂塔》等都是舞曲组成的套曲，但其中都包含有非舞曲性质的曲子，如咏叹调、前奏曲、托卡塔等。巴赫的组曲对后来的奏鸣曲起着一定的准备作用。

在写前奏曲方面，巴赫继承了声乐曲的器乐前奏的历史传

统。前奏曲在巴赫的套曲中起着引子或“前言”的作用，但也有其独立的意义。巴赫的前奏曲有很多的写法，有时即兴演奏的因素较强（如《平均律钢琴曲集》第一卷，^{b}e 小调），有时用模仿手法，很象赋格（第一卷，^{b}E 大调），有时很象舞曲（第二卷，D 大调象吉格，e 小调象库兰特），有些则是以一种音型为基础而展开的整齐划一的曲调（如第二卷中的 C 大调、c 小调、D 大调、d 小调前奏曲）。

巴赫钢琴作品中的赋格通常和前奏曲连在一起，既形成对比，又起着补充作用。前奏曲的形式自由、流动；赋格的形式则非常严密。在这里大调小调的调性的功能关系起着很大作用。这样严密的结构在旧式的复调音乐（如十六世纪尼德兰乐派）中是不可想象的。赋格在严密的结构中，体现各种不同的内容：或表现快乐的情绪（第一卷，b 小调），或表现悲壮的情绪（第一卷，D 大调）。赋格的主题决定着它的主要性质。一般讲，巴赫的赋格的主题都有深刻的表情。

赋格的主题在一定程度上也决定着赋格的风格，如《平均律钢琴曲集》第一卷中的《$^{\#}$c 小调赋格》的主题，简短而精炼，决定了整个赋格的线条复调音乐的风格，接近无伴奏合唱的古老传统；而同卷中的《D 大调赋格》，主题是进行曲式的，它决定了整个赋格的和声性的风格，接近法国式序曲。

巴赫的《平均律钢琴曲集》从艺术创造上证实了平均律的理论的优越性；巴赫的赋格标志着调性功能思维的高度发展；整个曲集标志着大调小调体系的完全成熟。

除《平均律钢琴曲集》外，巴赫还有其他赋格作品，如小赋格、带幻想曲或托卡塔的赋格等，也有些赋格是收入其他曲集中的，例如《赋格的艺术》。《赋格的艺术》中的赋格，侧重在创造各

种不同的结构形式，思想感情的表现不占主要的地位。

巴赫的钢琴音乐中也有侧重于创作想象力的充分发挥、不拘形式结构的作品。这类作品带即兴创作的特征：旋律、节奏、和声、织体都比较丰富多采，感情鲜明而充沛。«半音阶幻想曲»就是最好的例子。

钢琴协奏曲是巴赫所创造的新的体裁，它的创作过程是：最初把别人的（主要是维瓦尔第的）小提琴协奏曲改编成钢琴协奏曲；后来自己先写出小提琴协奏曲，然后把它改编成钢琴协奏曲；最后直接写出钢琴协奏曲。

巴赫在把小提琴协奏曲改写为钢琴协奏曲时，把小提琴演奏的部分交给右手来弹，左手弹的主要是低音弦乐器的部分，中声部填入一些和声；乐队合奏的伴奏部分，基本上不加改动。另外还有一架钢琴弹数字低音，补充和声效果。巴赫在«意大利协奏曲»中想发展新的、主调音乐的风格，他认为乐队部分和弹数字低音的钢琴部分都不必要了，旋律和伴奏完全可以用两层键盘的钢琴弹奏出来。

变奏是十七世纪以来发展音乐素材的主要方法之一，巴赫在他的组曲中常常采用这种方法。在«帕萨卡里雅»和«恰空»中，巴赫发展了变奏的形式。在«戈尔德柏格变奏曲»中，变奏达到了高度的发展。它以一首萨拉班德舞曲的旋律作为主题，进行了非常自由的变奏。变奏的手法非常多样，有些近似十七世纪的圣咏改编曲（如变奏第 3、6、12、15、18、24 等），有些近似舞曲（第 6），有些近似法国式序曲（第 16）……，最后一个变奏（第 36）是由几个不同的旋律结合在一起的，其中有两个新加进来的旋律，它们是德国民歌。

巴赫很少写法国弗·库普兰式的钢琴标题小品的套曲，但他

的«送兄远行随想曲»则显然受到库那乌的«圣经奏鸣曲» 的影响。它不是由个别小曲组成的，而是由一个统一的标题贯穿起来的套曲。

巴赫的风琴作品在数量上仅次于钢琴作品。从它的风格上看，有两种类型：一种是宏伟壮丽、豪放粗犷的风格；另一种是内在的、抒情的风格。代表前一种风格的是赋格，代表后者的是圣咏前奏曲。当然，这种分类并不是绝对的。

巴赫继承了风琴赋格的古老传统，经过长期的、不断的艺术实践，才使赋格的形式更加完美起来。早期写的两首赋格（c 小调），还很象十六世纪单一主题的康佐涅：只有主要乐思的呈示而没有发展。而在«a 小调赋格»里，也只是几个不同的乐思机械的结合。«g 小调赋格»代表着成熟了的巴赫的风琴赋格。

巴赫非常喜爱新教圣咏曲调，他在这些大部分来自民间的朴实的音乐语言中，看到无比丰富的内容。他曾为大量的圣咏配置和声，有时也根据圣咏做即兴式的变奏，但最重要的是他根据圣咏所写的前奏曲，这已经不是圣咏的改编或加工，而是以圣咏作为出发点，抒写自己内心的情感了。

巴赫写的小提琴音乐，在数量上比钢琴音乐、风琴音乐少。他自己是小提琴家，他在两方面发展了小提琴音乐的风格：一方面发展了小提琴的旋律性的风格，另一方面发展了它的多声部的风格。

在六首独奏奏鸣曲中，有三首实际上是组曲，其中包含各种不同的舞曲。另外三首都包含赋格，这在当时的提琴独奏曲中是很少见的。在带钢琴伴奏的六首奏鸣曲中，巴赫发展了室内乐的风格。这里小提琴的部分不像在独奏奏鸣曲中那样复杂，而在慢乐章中，小提琴充分发挥了它的歌唱性、奏出气息宽阔的、表情

丰富的旋律。

巴赫小提琴协奏曲，没有被全部保留下来，现存的只有少数：a小调、E大调、和d小调协奏曲，列为《布兰登堡协奏曲》之一的《G大调协奏曲》，两个小提琴重奏的《c小调协奏曲》。在这些协奏曲中，可以看到巴赫从意大利诸大师学到的新风格：这已是完全和宗教音乐传统无关的音乐，复调音乐已让位给主调音乐了。特别在协奏曲的第一乐章中（举《E大调协奏曲》为例），主题一出来非常鲜明，由乐队全体奏出；在这个主题之外，后来在小提琴独奏部分还出现了象第二主题的旋律；在乐章的中部又发展了第一主题中的舞曲的因素。这样从多方面表达一种健康、乐观的情绪的作品，在当时的小提琴协奏曲中是不可多得的。

巴赫写的大提琴组曲和奏鸣曲、长笛奏鸣曲，在风格上都接近他的小提琴奏鸣曲；在当时这两种乐器作为独奏乐器，历史尚短，巴赫的作品大大提高了它们在室内乐中的地位。

在巴赫的作品中，独立的管弦乐曲不多，但这并不降低它们在交响乐发展史上的作用，其中尤其重要的是六首《布兰登堡协奏曲》。巴赫的《布兰登堡协奏曲》，对古典交响乐的发展具有重要意义；在这些协奏曲中，巴赫使每一乐章的特性更加鲜明了。一般每首协奏曲包含三个乐章，第一协奏曲是例外：它在三个乐章之外加了小步舞和波罗奈兹舞。

在乐器的配置和运用上，巴赫显示了很大的灵活性，每首乐曲都是各有特点的。例如第1、2、5协奏曲属于大协奏曲之类，因为和全奏相对立的不是单一的独奏乐器，而是一小组乐器。第四协奏曲则是由弦乐队和两支长笛伴奏的小提琴独奏的协奏曲。至于第3、第6，则是为弦乐队写的，没有划分出协奏乐器的小

组。很有意思的是，所有这些协奏曲都是用大调写的，也没有悲哀的音调(«第一协奏曲»的中间乐章是唯一的例外)。当时这些曲子都是娱乐性的音乐，所以以写明朗、欢乐的情绪为主。

第四编　资本主义社会时期

第一章　十八世纪下半叶

一、总　　论

欧洲资本主义的经济虽然从十六世纪起已逐渐在英、法等西欧国家中发展起来，但是到十八世纪下半叶，整个欧洲除英国外，封建阶级的政权仍然没有被推翻，封建的经济也还没有完全崩溃。由于各国历史情况的不同，各国资本主义成熟的程度也是不平衡的。

英国在十八世纪时，资产阶级已掌握了政权，实行了内阁制。作为统治阶级的英国资产阶级为了巩固自己的胜利，发展资本主义的经济，一方面坚持向国内残余的封建势力作斗争，另一方面加强了对国内劳动者的剥削和对国外殖民地的掠夺。新的阶级矛盾开始发展起来了。

法国是当时欧洲最强大的专制帝国。尽管法国的资产阶级也已成长壮大，在国内经济生活中影响日益增长，但他们与其他被压迫阶级一样，仍处于被压迫被剥削的状况下。这时封建制度日益成为法国资本主义经济向前发展的障碍。为了自身的利益，法国的资产阶级与广大群众结成反封建的联盟，向封建统治阶级展开公开的斗争。欧洲资产阶级民主革命的高潮在法国逐渐酝酿

成熟。

十八世纪的德、奥仍然遗留着三十年战争以来政治上四分五裂和经济、文化上停滞落后的状态。恩格斯对当时德国的状况曾作了这样的描写："这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。……国内的手工业、商业、工业和农业极端凋敝。农民、手工业者和企业主遭到双重的苦难——政府的搜括、商业的不景气。……一切都很糟糕，不满情绪笼罩了全国。没有教育、没有影响群众的意识工具、没有出版自由、没有社会舆论，甚至连比较大宗的对外贸易也没有，除了卑鄙和自私就什么也没有；一种卑鄙的、奴颜婢膝的、可怜的商人习气渗透了全体人民。一切都烂透了，动摇了，眼看就要坍塌了……"。① 因此，当时德、奥的资本主义经济发展大大落后于英、法等国，德、奥的资产阶级则表现得十分软弱和怯懦。

十八世纪下半叶，当玛丽亚·坦莱茜亚和她的儿子约瑟夫二世执政时期，为了挽救神圣罗马帝国的日益衰落，为了巩固宫廷统治的力量，也曾从上而下地推行过一些不彻底的社会改革，即所谓"开明专制"的制度。这些改革曾经使奥地利的国内阶级矛盾得到了一定的缓和，使奥地利的经济、文化得到了一些发展。但同时，它也促使许多德、奥的资产阶级启蒙思想家及知识分子对统治阶级的"开明专制"抱有过多的幻想。

当时意大利、西班牙、捷克、波兰等国，大多处于外国统治的压迫下，人民遭受着民族矛盾和阶级矛盾的双重压迫。

总的说，到十八世纪中叶以后，欧洲正处于巨大变革的前夜。封建社会的政治制度、经济结构已不能适应新的生产力的发

---

① 引自《德国状况》（恩格斯），参看《马克思恩格斯全集》中文版，第二卷，第633—635页。

展，人们迫切要求改变现状，封建社会正逐步加速地走向解体。

经济和政治上的阶级斗争，在思想领域内得到了鲜明而深刻的反映。首先，在法国有孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗、卢骚、霍尔巴赫等进步的知识分子，主张在人民群众中发展科学文化教育等事业，企图通过这些来指明社会发展的必然趋势和当时的历史任务，向群众进行民主自由的启蒙教育。这就是所谓十八世纪的“启蒙运动”。它在客观上符合了资产阶级对社会改革的要求，符合了劳动人民对摆脱封建压迫、求得解放的愿望。法国的启蒙运动不但在国内取得了大多数群众、特别是新兴的市民阶层的广泛支持，并且也给予整个欧洲的反封建革命运动以极深的影响。

在美学思想领域里，以百科全书派为代表，从唯物主义的观点出发，强调艺术思想内容对艺术形式的决定作用，坚决反对封建文艺中脱离健康的内容、只追求外表形式华丽的形式主义倾向；强调了在艺术中真、善、美的统一；强调了艺术的民族性、民主性；提出了“到民间去”、“回到自然去”的口号等。但是，在他们的理论中也存在着某些片面性。例如：过分强调艺术的美育作用，过分夸大艺术的、诗的作用和个人天才的作用等。这些说明了当时他们还不能用彻底的辩证唯物主义的观点去分析艺术现象。

法国的启蒙运动对德国进步知识分子的直接影响，使他们对自己的封建制度和死气沉沉的现状产生强烈的不满。一个全国性的反对封建主义、争取个性自由的潮流——“狂飚运动”，首先在文学领域内掀起来了。青年时代的席勒、歌德以及赫尔德、克灵格、伦兹等人，都通过自己的创作，不加掩饰地表现出这种反封建的启蒙思想。恩格斯曾对当时德国的文学给予了很高的评价，他说：“只有在我国的文学上可能看出美好的未来。这个时代在政

治和社会方面是可耻的，但是在德国文学方面却是伟大的，……这个时代的每一部杰作，都渗透了反抗当时德国社会的叛逆的精神。”①

总的说来，欧洲十八世纪的启蒙运动的开展，正处于封建农奴制社会逐渐走向崩溃的时期。当时摆在社会面前的主要任务，就是废除阻碍历史进展的陈腐的封建农奴制度以及它的政治机构、它的一切思想体系。启蒙运动的客观积极影响，就是为建立新的、资本主义的经济制度做下了准备，加速了社会向资本主义道路的过渡。但是，对这个负有代替“旧制度”的“新制度”究竟是怎样的，他们(启蒙学者)自己还是相当模糊的。列宁对这种现象作了这样的分析：“新的社会经济关系及其矛盾，当时还只是在萌芽状态中。因此资产阶级思想代表者在当时并没有表现出任何自私性；相反地，不论在西欧和俄国，他们完全真诚地相信世界乐园，真诚地愿意有世界乐园，真诚地没有看出（部分还不能看出）从农奴制度所产生出来的制度中的各种矛盾。”②因此，他们大多非常乐观主义地相信社会总是向前发展的，相信他们正担负着推动历史前进的伟大使命。这就是为什么当时的启蒙思想家不仅反对封建制度在政治上、经济上对人民群众的压迫，并且也反对封建制度、特别是宗教和唯心主义的哲学对他们的精神奴役。

可是，十八世纪欧洲的启蒙运动，是在文艺复兴时期的人文主义思潮的基础上发展起来的，当时一切启蒙学者都是从人文主义和人性论的观点出发来反对封建制度，来树立他们的理想的。他们“提倡人道以反对神道，提倡人权以反对君权，提倡个性解

① 引自《德国状况》(恩格斯)，参看《马克思恩格斯全集》中文版，第二卷，第633—635页。

② 列宁：《我们究竟拒绝什么遗产》(中文版第49页)。

放以反对中世纪的宗教桎梏以及一切残余”[①]。因此，在他们的作品中除了具有强烈的反封建的一面外，他们常常过分强调了人类理性的力量，夸大了这种思想力量的作用；与此相联系的就是他们也过分夸大了个人在历史变革中的作用，因此他们大多最后陷于改良主义的泥坑，对“开明专制”制度抱有幻想。

从十八世纪以来，资本主义经济的发展促使欧洲各国城市经济日益繁荣，市民阶层在政治上、经济上的地位也日益提高。为了满足市民阶层对文化娱乐日益增长的要求，音乐活动逐渐走出了宫廷和教堂的范围，而活跃在一般市民的家庭、城市以及城郊的酒店、旅馆等公共场所。世俗性的、群众性的音乐剧、歌舞和器乐等体裁得到了迅速的发展；相对地，宗教的音乐逐渐丧失了它原来在群众中的巨大影响。当时，在伦敦、那波里、威尼斯、巴黎、维也纳等地，喜歌剧、滑稽歌剧以及集市戏等等民间艺术的形式均得到了发展。在莱比锡、维也纳等大城市中，常常演出娱乐性的歌舞器乐曲（如舞曲、小夜曲、浪漫曲等等形式），受到了市民（特别是青年）的欢迎。新型的歌剧院也逐渐在各地建立起来。专门进行音乐表演的“大音乐会”也出现了，原来仅作为室内演出的器乐体裁，也开始面向更为广泛的听众。

这时期的音乐家大多数来自小资产阶级（包括手工业者在内）或农民。他们在社会上没有什么地位，在经济上有些人还必须依赖于当时的宫廷、贵族和教会。因此，这些音乐家在他们的主子看来，仍然只不过是一些“艺工”或“奴仆”，他们不得不按照主子的命令去进行创作或演奏，在艺术创作或艺术活动上没有什么自由。但是，在另一方面由于他们自己的出身、所处的地位以及当时整个社会音乐生活的变化，促使他们在思想上倾向于新兴的资

① 周扬：《社会主义文学艺术的道路》。

产阶级、市民群众，倾向于当时的启蒙运动，使他们不满足于这种“奴仆”的地位和这种艺术生活的条件。不得不作封建制度的“奴仆”，但热烈向往作一个真正的能与群众“自由交谈”的资产阶级艺术家，这是当时一切进步的音乐家所面临的矛盾，也是促使他们在观念上和创作上出现二重性的根本原因。一方面贵族沙龙的娱乐性因素及宫廷艺术的美学观点仍具有实际的影响；另一方面民间音乐中人民性的因素及资产阶级民主思想的因素，也逐渐深入地透进了他们的创作中。在格鲁克、青年时期的海顿、莫扎特以及他们的同时代作曲家的作品中，均可以看到这种情况的反映。

随着资本主义的进一步发展，随着启蒙运动对音乐家思想影响的加深，音乐家与封建领主之间的矛盾也一天天尖锐化起来。这一点在莫扎特身上表现得特别鲜明。从巴赫到贝多芬的一百多年里，欧洲的音乐家逐渐从封建领主的奴役下得到了“解放”；但是实际上他们并没有真正获得自由，他们只不过是从封建主的“奴仆”的地位，改变为受资本主义制度所奴役的所谓“自由音乐家”的地位而已。

新的社会生活和作曲家对生活的新的认识，使这时期的音乐创作从作品的题材、内容、形式、风格等方面均产生了一系列的变化。例如象«管家女仆»（裴格雷西）、«乡村卜者»（卢骚）、«矿工»（乌姆洛夫）、«阿尔赛斯特»及«奥菲欧»（格鲁克）、«费加罗的结婚»、«唐·璜»及«魔笛»（莫扎特）、«创世纪»（海顿）、«安魂曲»（莫扎特）等等作品中都体现了当时作曲家在启蒙思想影响下对社会生活的新认识、新态度。作曲家还通过创作成功地塑造了许多符合启蒙精神的新的理想人物形象，如格鲁克歌剧中的奥菲欧、阿尔赛斯特、伊菲若妮；莫扎特歌剧中的费加罗、贝尔蒙特、

萨拉斯托、塔米诺、渥他维奥、安娜等等。

器乐创作方面世俗因素的更加增强，主调和声风格的更加成熟，也是十分明显的。作曲家开始有意识地探索通过器乐领域来表达自己对生活的理性主义思想，从而加强了这种体裁的思想性和社会意义。这时期器乐创作的风格大多数是明朗的、乐观的，充满着抒情的、温暖的感情。在形式结构上大都注重乐思发展的清晰、合乎逻辑以及结构的匀称严谨。奏鸣曲式的结构和奏鸣套曲的原则在器乐创作中获得了广泛的运用和重视，这一切标志着这时期典型的、新的美学观点和新的创作风格已经形成。这种新的器乐风格一般称之为“维也纳古典乐派的风格”。

此外，在日益高涨着的资产阶级民族民主革命运动以及新兴市民阶层对文化娱乐的强烈要求影响下，作曲家对创作的民族风格以及器乐创作的标题性方面都提高了认识，作了不少有意义的探索。

这时期音乐创作的发展，以歌剧和器乐这两个领域取得的成就最为显著。许多作曲家在启蒙运动和百科全书派关于美学、艺术理论等主张的推动下，大胆地对正歌剧进行了改革，并创造了更接近于市民需要的喜歌剧体裁。在他们的歌剧改革和创造中，具体实践了启蒙思想的美学观点，克服了在歌剧艺术中残存着的宫廷美学的形式主义倾向，为歌剧音乐更真实、更深刻地反映现实积累了许多经验。因此，当时的歌剧改革和喜歌剧发展曾引起了激烈的争论和深远的影响。在这方面具有划时代影响的作曲家是格鲁克和莫扎特。

器乐创作，尤其是交响乐和奏鸣曲体裁，在这时期有了非常迅速的发展。各国的作曲家都在这个领域内进行探索，作出了贡献。他们通过器乐描述了大自然的优美景色，反映了人们各种丰

富的感情，刻画了许多动人的、富于诗意的意境，表达了富于哲理性的思想和崇高的英雄形象。人们在欧洲音乐发展史上第一次感到器乐的丰富表现力和反映生活的广泛的可能性。这时期在器乐创作上最有贡献的是曼海姆乐派，以埃曼纽尔·巴赫为代表的柏林乐派以及三位维也纳古典乐派大师——海顿、莫扎特和贝多芬。

二、喜歌剧的发展

城市经济的繁荣，市民阶层的发展壮大，启蒙学者对传统的正歌剧中形式主义倾向的尖锐批评，以及当时流行于各国的民间戏剧(如意大利的喜剧、法国的集市戏等)，都对喜歌剧的发展提供了必要的条件。喜歌剧起先仅是正歌剧中穿插的幕间剧，因为取材于日常生活，形式活泼，富于民族和地方色彩，受到观众的喜爱和重视，逐渐形成一种独立发展的音乐戏剧体裁。

十八世纪最先在英国产生了«乞丐歌剧»，同时在意大利也产生了喜歌剧。在它们的影响下，法、德、奥等国的喜歌剧也迅速地成长起来。

1. 意大利喜歌剧

早在十八世纪三十年代初，那波里就有人在喜歌剧方面进行过尝试。1733年裴格雷西(G. B. Pergolesi，1710—1736)的«管家女仆»(«La Serva Padrona»)上演，喜歌剧才真正获得了成功。这是一部只有三个角色（其中一个是哑角）的短剧，作者以精炼的手法，轻快的笔调，成功地刻画了剧中人的性格和喜剧性的场面。歌剧所采用的形式基本上是咏叹调和白话的宣叙调，也适当

地运用了重唱。整个作品的风格完全是主调和声的风格，织体透明，轮廓鲜明，结构紧凑，富于生活气息。在这个作品中体现了很多与正歌剧不同的新的特点，成为意大利喜歌剧最早的典范之作。

到十八世纪中叶，最重要的意大利喜歌剧作曲家是皮契尼(N. Piccini，1728——1800)，他在这种生活风俗性的体裁里强调了抒情的特点。如他的《温顺的女儿》(《La Cecchina》)就是一个典型的例子。这部作品虽然仍有不少喜剧性的形象和场面，但歌剧音乐的中心是抒情性的女主角契金娜的形象。作者在这里适当地吸取了一些正歌剧的手法，创造了一些接近正歌剧“哀诉咏叹调”的音乐——契金娜的咏叹调。同时在皮契尼的歌剧创作中人物增多了，歌剧的形式也较以前的喜歌剧扩大、发展了。

到十八世纪末，意大利喜歌剧得到了更大的发展，并普遍流行于整个欧洲。这时期最重要的作曲家为拜西埃罗(G. Paisiello，1740—1816)和契玛罗萨(D. Cimarosa，1749—1801)。他们进一步发展喜歌剧的音乐戏剧结构，丰富了它的音乐语言。他尤其重视重唱的作用，使之成为音乐戏剧结构中的重要组成部分。他们还创造了非常富于特点的、复杂的终场，如拜西埃罗的《磨坊女》(《La Molinara》，1788)的终场就是典型的例子。拜西埃罗还以博玛舍的《塞维尔的理发师》进行过创作。契玛罗萨的《秘密婚姻》(《Matrimonia segreta》)是当时最有名的一部意大利喜歌剧。

2. 法国喜歌剧

在法国原来就有一种为市民所喜爱的民间戏剧——集市戏。这种集市戏类似英国的《乞丐歌剧》，是一种又说、又演、又唱的小型音乐戏剧。1752年当巴姆比尼(Bambini)的意大利喜歌剧团到

巴黎演出以后，进一步引起了人们对这种体裁的兴趣和注意。但是，同时也遭到一部分守旧的贵族艺术代表人物的反对。于是，在巴黎就展开了一场被称为“喜歌剧之战”的激烈的论战。以百科全书派为首的一些启蒙思想家给予这种新的、大众化的歌剧体裁以很高的评价，认为这种体裁能很好地体现启蒙主义的美学观点，可以用来与宫廷的、程式化的艺术相对抗。当时争论得非常激烈。这个争论实质上是新的资产阶级民主主义美学观点与旧的宫廷美学观点之间的斗争。同年，上演了法国第一部自己的喜歌剧《乡村卜者》(«Le Devin du Village», 1752)。这部歌剧作者是著名的启蒙学者卢骚 (Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778)。他虽然不是一位杰出的专业作曲家，但是他以高度的热情，选取了农村生活的题材，综合了意大利喜歌剧及法国传统的集市戏的特点，创造了有抒情的歌曲和白话的对话、并且包括舞蹈和哑剧场面的典型的法国喜歌剧形式。在这部作品的内容中还灌输了他的“到自然去”的美学观点。这部小型歌剧得到了很大的成功，产生了深远的影响。继之而起的法国作曲家也开始为这种体裁进行了专门的创作，其中以杜尼 (E. R. Duni, 1709—1755) 和费里多尔 (F. A. Danican Philidor, 1762—1795) 为最初的代表。在他们的作品中刻画了许多普通人民的形象，如鞋匠、铁匠和樵夫等等，并且表现了他们的劳动生活。1762 年巴黎正式建立了“意大利喜歌剧院”，在这个剧院里实际上经常上演的却是法国的喜歌剧。

到法国革命前夕，法国的喜歌剧中出现了一种被称为“严肃的喜歌剧”的新形式。这是一种受到革命思想影响而产生的新型的喜歌剧。它们的内容反对封建的等级制度，反对贵族阶级的偏见，歌颂、宣传人文主义。歌剧情节的发展常常是表达剧中主人翁经历了千辛万苦，受尽各种曲折磨难，在危临千钧一发的时刻

最后终于得到了拯救。因此，在严肃的喜歌剧中，抒情性戏剧性的因素大大增强了，而喜剧性的场面反而变为一种补充和衬托了。这种歌剧的最鲜明的一个例子就是蒙西尼（P. Monsigny，1727—1817）的«逃兵»（«Le Deserteur»）。

对这种体裁起重大作用的作曲家是格雷特里（A. E. Modeste Gretry，1741—1813）。他又进一步扩大了这种歌剧的形式和规模，并增强了音乐的表现力和乐队的作用。除了白话的对话以外，他还继承吕利的传统，运用了大咏叹调和宣叙调的场面。他的歌剧富于动人的抒情性、对大自然的优美的描绘和对生活风俗的描绘。他大胆地运用乐队探索了各种造型的手法，并运用了主导动机的方法。他的代表作是«狮心王理查»（«Richard Coeur de Lion»，1784）。

蒙西尼和格雷特里的严肃的喜歌剧，为法国革命时期所发展的英雄的“拯救歌剧”作了准备。

3. 德国歌唱剧

十八世纪初意大利歌剧充斥在德国各大城市的舞台上，原来德国的民族歌剧（汉堡的歌剧）传统已衰落，而且完全被压倒了。同时，英国的一种民间歌舞“吉格”（Jig）也在德国逐渐得到流传。这种民间的形式对新的德国民族歌剧的成长有着积极的作用。尤其是当1743年在柏林演出了英国的«乞丐歌剧»的改编剧«脱绊的魔鬼»（«der Teufel istlos»），受到了人们的重视。到1752年在莱比锡又上演该剧，但由德国音乐家司坦德弗斯（J. C. Standfuss）完全配以德国的音乐，取得了成功。这些演出促使德国的诗人和艺术家共同为发展德国的民族歌剧而努力。1766年在莱比锡由诗人魏斯（C. F. Weisse，1726—1804）和作曲家希勒（J. A. Hiller，

1728—1804）合作又演出了该剧的一个新的改编本，全部音乐完全是由希勒创作的。在这次上演后，希勒又陆续创作了《乡村理发师》(«Der Dorfbarbier»)、《洛蒂在宫中》(«Lottchen am Hofe», 1767)和《打猎》(«Die Jagd», 1770)等等。从此以后，一种新的德国民族的小歌剧体裁逐渐得以形成。这种德国的歌唱剧从它取材于民间的生活风俗，音乐语言平易、简朴和富于民间特色等方面来看，它与法国、意大利的喜歌剧有很多共同点。但歌剧咏叹调的音调基础主要是德国的歌曲(Lied)，并且它们的性格和内容不完全是喜剧性的，而是一种有唱、有白的小型音乐剧，故一般称之为"歌唱剧"(Singspiel)。

歌唱剧在德国和奥地利的发展成长中也曾遭到贵族集团的反对，他们认为这种体裁太粗俗、太简单，而极力拥护外国的大歌剧(主要是意大利正歌剧)。但是德、奥艺术界的进步力量(其中包括年青的歌德和莱辛)则极力捍卫这种富于民族特色的体裁，因而也曾经展开激烈的争论。从七十年代起，歌唱剧在维也纳获得了巩固的地位，并且于1778年在维也纳建立了一所专演德国民族歌剧的国立歌剧院。这个剧院的开幕日所上演的就是乌姆劳夫(Umlauf, 1746—1796)的歌剧《矿工》(«Die Bergknappen»)。

自此以后，在歌唱剧的创作方面陆续又出现了一些重要的作家，如第特斯多夫（Dittersdorf, 1739—1799)、奈菲（Christian Neefe, 1748—1798)、申克（J. Schenck, 1753—1836）和捷克作曲家班达(Benda, 1734—1829)等等。

德国歌唱剧体裁的发展，对后来德国民族大歌剧体裁的形成起了很大的作用，例如莫扎特的《后宫诱逃》(«Die Entführungaus dem Serail»)、《魔笛》(«Die Zauberflöte»)以及后来贝多芬的《菲德里奥》(«Fidelio»)，威柏的《自由射手》(«Der Freisehütz»)等等

作品，都可以说是在歌唱剧的基础上加以发展而成的。此外，歌唱剧本身仍保持自己的传统和特点而继续发展着，到十九世纪三、四十年代罗尔津格（G. A. Lortzing, 1801—1851）曾以这种体裁创作了《沙皇与木匠》、《武器铸造者》、《水仙》以及反映工人斗争的《雷琪娜》等等作品。

喜歌剧是直接在民间戏剧的基础上发展起来的，并且在一定程度上是针对宫廷贵族的大歌剧而发展起来的一种民族歌剧体裁。在内容上，它主要反映市民的生活和思想感情，在艺术形式上，它保留了丰富的民间因素。因此，这种形式受到了当时市民阶层的广泛欢迎，也得到了当时进步的启蒙学者的支持。

喜歌剧的发展，给予当时迎合宫廷趣味的意大利正歌剧以及法国的大歌剧以沉重的打击，并启发、推动了一些作曲家对正歌剧的改革。喜歌剧的发展对于近代器乐创作的发展也产生了积极的影响。

但是，当时那些喜歌剧作品本身，无论在思想内容或艺术形式方面，还都不够成熟。尤其是思想内容方面还存在着旧的影响，例如象《管家女仆》、《乡村卜者》和《逃兵》等等作品对现实生活的反映还不很深刻。此外，许多无意义的逗趣和穿插，也往往造成情节发展上的松散及内容上的一般化。在艺术形式上的主要缺点是结构的程式化、风格的混杂及手法的简单。这些问题后来经过莫扎特、罗西尼等人的改革才得到解决，那时喜歌剧体裁的发展又进入了一个新的阶段。

三、格鲁克的歌剧改革

1．生平及创作道路

格鲁克(C. W. Gluck，1714年7月2日诞生于奥地利维伊登万格乡间一个林务员的家庭。他在乡村小学及耶稣会书院里获得了有关古代语言、拉丁文以及希腊文学的知识。同时在那里他也学会了音乐的基本知识以及古钢琴、管风琴的弹奏，但他特别喜欢大提琴。年青时为了赚钱，曾与流浪乐师一起到处参加各种民间的演出活动。1736年到维也纳，开始受到意大利歌剧的强烈影响。1737—1741年到米兰，从萨马尔蒂尼学习音乐创作及理论。从1741年起他的歌剧开始上演。这些作品大都是按照典型的意大利正歌剧进行创作的，有些还是根据当时最著名的宫廷歌剧作家梅塔斯塔济奥（Metastasio，1698—1782）的剧本写成的。后者是当时最有权威的、决定着音乐戏剧史整整一个时代的诗人和音乐剧作家，他的真名是皮耶特罗·包纳文·图·拉特拉帕西。虽然，在格鲁克早期的歌剧创作中，如«伊佩尔梅斯特拉»(«Ippermestra»)可以看出他歌剧改革思想的某些萌芽，音乐也具有一定奥地利民间的风格；但是，格鲁克整个早期的歌剧活动，可以说都是在梅塔斯塔济奥的影响下进行的。这些歌剧很快使他成为一个享有盛名的作曲家。

1745年他到伦敦去访问，在那里受到了英国民间音乐的影响，并听到了亨德尔的清唱剧。尤其是后者对他音乐创作中的雄伟崇高的风格以及对合唱的广泛运用，产生了显著的影响。当时英国的社会生活以及市民阶层对艺术创作的强烈影响也给了格鲁

克很深的印象。后来他又到了汉堡、德累斯顿、哥本哈根、布拉格等地为各国的宫廷、贵族创作各种典礼喜庆的作品，并参加了具体的演出工作。1750 年他又回到了维也纳，在那里他创作了许多法国式的喜歌剧。虽然这些作品本身并没有什么历史价值；但是，它们却促使格鲁克逐渐摆脱了意大利宫廷歌剧风格的影响和梅塔斯塔济奥的宫廷美学的影响，使他开始注意广泛运用各种民间曲调来反映现实生活了。同时期，他也开始对芭蕾舞剧的创作进行探索，他写了悲剧性的芭蕾舞剧《唐·璜》等作品。从1745—1761 年这十几年中，他大大丰富了自己的创作经验，并为自己后来的歌剧改革进行了充分的准备。

1762 年在维也纳第一次上演了他的改革歌剧《奥菲欧与犹丽狄茜》(《Orpheus et Euridice》)，1767 年及 1770 年又相继上演了他的另外两部改革歌剧《阿尔赛斯特》(《Alceste》)和《帕里与海伦》(《Paris et Héléne》)。这些歌剧基本上体现了他歌剧改革的原则。后来，他通过《阿尔赛斯特》和《帕里与海伦》的总谱的序言以及一些信件，公开宣布了自己对歌剧创作的新的美学见解。但是这些歌剧当时并没有立即得到社会上广泛的承认。因为当时在维也纳，意大利歌剧的趣味和意大利的歌剧规范观念还占相当的优势。1772 年他接受了诗人罗莱(Le Blanc du Roullet)的建议，到了巴黎。并在 1774 年成功地上演了他的《奥菲欧》。在这次演出中他对原作作了较大的修改：充实了歌剧的内容、扩大了它的规模、改掉了原作中以女低音担任男角的缺点、并按照法国的传统加入了许多芭蕾舞场面。同年又成功地上演了他的新作《伊菲若妮在奥利德》(《Iphigénie en Aulide》，这个歌剧的脚本是诗人罗莱根据拉辛的剧本专门按照格鲁克歌剧改革的原则而写的)。在这个作品里他更加加强了音乐的戏剧性和英雄主义的热忱，并且

写出了真正具有交响性的、标题性的和成熟的奏鸣曲式的序曲。

格鲁克这些改革歌剧的上演，引起了巴黎人的一场激烈论战。许多崇拜吕利歌剧的人或拥护意大利歌剧的人，都群起反对格鲁克。他们还把皮契尼请来专门与格鲁克对抗，甚至于用种种恶劣的手段和漫骂，企图削弱格鲁克的影响。① 但是以卢骚为代表的进步的启蒙学者则极力保卫了格鲁克。

1777 年他又上演了一部充满了幻想色彩和浪漫气息的歌剧《阿尔米德》(《Armide》)。在这个作品中他进一步坚持了自己的改革原则，逐渐摆脱了吕利的影响，并充分发挥了乐队的作用。1779 年上演了他最后一部重要的改革歌剧《伊菲若妮在陶里德》(《Iphigenie en Taurid》)。在这部歌剧里他完全取消了当时人们认为歌剧所不可缺少的爱情的情节，而着重通过不同人物之间以及个人内心之间的矛盾冲突，表达了歌剧音乐强烈的戏剧性的特点；并且，也克服了法国歌剧中吕利、拉莫所留下的追求华丽场面、爱用芭蕾舞场面穿插的影响，而更加重视了咏叙调(Arioso)在刻画人物性格及表达情节发展中的作用。这部歌剧的上演使格鲁克最后巩固了自己的胜利。

1780 年他回到了维也纳，在那里渡过了平静的晚年。在这几年里他没有写歌剧，只写了一些管弦乐的序曲、一些室内重奏、以及一些歌曲和宗教性的大合唱。这些作品都没有很大的历史价值。1787 年 11 月 15 日，他病逝于维也纳。

2. 歌剧改革

格鲁克的歌剧改革，是以改革当时意大利那波里式的正歌剧

① 我们不能就因此认为皮契尼本人是同样的与格鲁克为敌，实际上他们两人还是相互尊重的。——编者

为出发点的。当时，一方面，正歌剧由于深受宫廷美学趣味的影响，过分追求华丽的装饰和声乐技巧的炫耀，形成了创作上的形式主义，启蒙学者对此曾提出尖锐的批评；另一方面，喜歌剧在当时得到了空前的发展。这一切都反映了人们迫切要求打破旧的歌剧传统的束缚，以及迫切要求创造能反映新的生活现实、新的思想观点的新的歌剧形式。

格鲁克受到百科全书派美学理论的启发，深刻认识到对歌剧进行改革的迫切意义。因此，他的改革目标就是改革正歌剧的种种弊病和具体体现启蒙主义美学理论“返回到自然去”的口号。他在给托斯坎斯基公爵的信中曾公开地表明了自己对歌剧改革的纲领性意见。他说：“当我着手创作《阿尔赛斯特》的音乐时，我给自己定下一个目标：要避免那些多余的东西……它们使意大利歌剧从最华丽最美妙的舞台演出，变成一种最乏味、最可笑的东西。我想使音乐担负起它真正的使命——和诗配合，以便加强情感的表现……。我觉得，音乐在对诗作的关系上所起的作用，应当同鲜明的色彩和布局、恰当的明暗对比在一幅好画上起的作用一样：这些色彩和明暗对比使形体显得生动但又不改变它的轮廓。……我认为序曲应该使观众仿佛预见到剧情的性质……。我也认为，我的工作的主要任务应当归结为探求美好的质朴……，采用一种新手法，如果不是出于自然情势的必要，同表现因素毫无关系，我便认为它毫无价值。最后，为了使歌剧感人，我可以放弃任何规则。……我深信：质朴和真实是一切艺术作品的美的伟大原则……。”在他的歌剧创作中他努力去体现上述种种见解。

格鲁克的歌剧改革是从《奥菲欧》的创作开始的。在这部作品里他力求使咏叹调符合剧情的要求。作品写得很简朴，例如著名的奥菲欧的咏叹调《我失去了犹丽狄斯》就是一个典型的例子。其

次格鲁克努力加强宣叙调的音乐性，他取消了原来用古钢琴的伴奏，而代之以管弦乐的伴奏；因此加强了宣叙调发展剧情的作用，进一步克服了原来正歌剧中咏叹调与宣叙调严重脱节的现象。同时，他使歌剧音乐的其他各种形式，如合唱、乐队以及舞蹈场面等等，都与戏剧情节的发展密切地联系起来。因而使得每一幕每一场的音乐都能根据剧情发展的需要串连在一起，形成了一个结构严紧的统一体。他的这些改革大大改变了原来正歌剧可以任意穿插一些无意义的音乐表演或舞蹈场面的缺点。此外，他对合唱、乐队的运用也赋予了新的意义，例如第一幕里群众送葬的合唱及第二幕里守门幽灵的合唱在剧情发展中都占有很重要的地位。并且他开始废弃了原来写乐队部分用数字低音的习惯，而将乐队每个声部都写下来。《奥菲欧》这部作品本身虽然与意大利正歌剧传统不无联系，但是由于上述这些改革，使它的风格面貌焕然一新。也正由于他的大胆改革，歌剧首次在维也纳上演时就受到了上层社会非常冷淡的反应。

格鲁克通过对《阿尔赛斯特》的创作，在歌剧改革方面前进了一大步。他选取了具有社会意义和伦理道德意义的题材以及戏剧冲突更强烈、心理刻画更丰富的情节进行创作。这部歌剧反映了人和神的矛盾；反映了剧中群众希望阿德美特(Admet)不死，但同时又对阿尔赛斯特自我牺牲非常同情和婉惜的矛盾；反映了阿尔赛斯特对生活的爱、对人民的爱、对亲人的爱和自己必须离开他们时所感到的内心深刻的矛盾；也反映了阿德美特不愿阿尔赛斯特为了自己而去牺牲的矛盾。从对这些矛盾的刻画中，反映了作者对启蒙主义高尚的自我牺牲精神的肯定，以及对“开明专制”政治制度的幻想和歌颂。整个歌剧所集中刻画的、所热情歌颂的、富于自我牺牲精神的英雄，却正是封建社会所一向鄙视的女

子。这里也反映了作品的典型的启蒙精神。其次，对于歌剧的序曲，他也开始作为概括歌剧内容的引子来处理了。这个序曲基本上表达了整个歌剧的英雄性的、悲剧性的性格；也反映了歌剧中英雄性、悲剧性的因素和抒情性的因素的形象对比。此外，在这部歌剧里他加强了咏叹调刻画人物内心的作用，他把宣叙调和咏叹调完全结合起来，使之更富于戏剧性、更加个性化了，如第一幕结尾阿尔赛斯特的咏叹调《斯替克斯河的神灵》就是一个典型的例子。这是一首包含多种形象的、由快慢不同的几个段落组成的大咏叹调。整个咏叹调是表现阿尔赛斯特决定去自我牺牲的英雄性的表白，但是也表现了她内心的激动（她对丈夫的爱情和即将与丈夫死别的悲痛）以及对神谕的激烈的抗议。这个具有鲜明个性的咏叹调，足以说明格鲁克一方面克服了正歌剧咏叹调一般化的缺点，同时他也创造性地继承了这种形式。

格鲁克通过上述二部歌剧奠定了自己对歌剧改革的主要原则。他到巴黎后所写的作品，实际上只是这些原则的更进一步的体现而已。例如在《伊菲若妮在奥利德》和《伊菲若妮在陶里德》两部作品中，他使自我牺牲的主题超越了个人的意义而赋之予社会的、民族的意义了；又如在《伊菲若妮在奥利德》的序曲中，他已有意识地使它能成为基本概括歌剧内容的交响性的前奏了。格鲁克通过自己整个后半期的创作活动证明了他对歌剧改革始终抱有明确的信念和顽强的意志。

格鲁克的歌剧改革是在批判地继承了意大利正歌剧、法国吕利和拉莫的大歌剧、亨德尔的清唱剧以及法国的喜歌剧等传统的基础上，以启蒙主义的美学原则，针对正歌剧所存在的种种弊病而进行的。虽然，他一生的活动与宫廷贵族等封建阶级保持着密切的联系，但他后期的改革歌剧所反映的题材内容，在不同程度

上都宣扬了资产阶级反封建的人文主义精神。他的改革原则奠定了资产阶级上升时期歌剧创作的现实主义的创作方法。无疑，这一切在当时都具有进步的意义。格鲁克的歌剧创作对法国革命时期的作曲家如凯鲁比尼、梅雨尔等人有直接的影响，并且对后来贝多芬、威柏、柏辽兹、梅耶比尔、瓦格纳等人的创作也有很大的影响。

四、十八世纪交响乐和奏鸣曲的发展

十八世纪器乐体裁的具体发展过程，同时也正是奏鸣曲式和奏鸣—交响套曲原则逐渐成熟的过程。而前期各国的器乐创作，如阿历山大·斯卡拉蒂的歌剧序曲，柯莱里、维瓦尔第等人的大协奏曲、小提琴奏鸣曲，亨德尔、巴赫的器乐创作等等都是十八世纪交响乐、奏鸣曲的发展基础。

十八世纪初在奏鸣曲创作方面最早作出重要贡献的是多米尼科·斯卡拉蒂（D. Scarlatti, 1685—1757），他是阿·斯卡拉蒂的儿子，是巴赫的同时代人，曾以卓越的古钢琴演奏者闻名于世，同时他也是在当时努力探索器乐新风格的作曲家。他曾写了许多单乐章的"奏鸣曲"（作者原题名为"练习" exercise，其中确实每首均有对特定的钢琴弹奏技巧的要求，有些还反映了作者对新的演奏法的探索，如双手交叉的奏法等等）。这些作品形象丰富多彩，色调鲜明，并充满着生活气息。但是，从曲式结构和音乐风格来看，存在着新旧混合的现象，反映了他努力破旧创新的摸索过程。例如他的《g 小调奏鸣曲》（《斯卡拉蒂奏鸣曲选集》第六首，第 14 页）[1]就是一首类似古老法国序曲的复调性乐曲，整个

① 《斯卡拉蒂奏鸣曲选集》(Peter 版)，以下简称《选集》。

作品建立在一个单一的主题基础上，以复调模仿的方法来作展开，并保留了古组曲的二部结构。另一首《d 小调奏鸣曲》(《选集》第五首，第十二页)作者以两个性格不同的主题，通过不同调性的对比来作呈示，在结构上已初具呈示、展开、再现三个部分；但是作品的风格以及织体写法上复调风格的影响还较明显，并且再现部中，主部主题还没有明显的再现。类似的情况在《选集》的第七首《D 大调奏鸣曲》、第十六首《f 小调奏鸣曲》、第十九首《D 大调奏鸣曲》等作品中均可看到。在他的创作中也具备比较明显的主调风格的、基本成型的奏鸣曲式的作品，如《选集》第十二首《C 大调奏鸣曲》就是。

从斯卡拉蒂的这些作品中可以看到钢琴音乐在向古典的奏鸣曲变化发展着。显然，他的这些探索对近代奏鸣曲体裁的形成有很大的意义。与他同时的意大利作曲家帕司奎尼(B. Pasquini, 1637—1710)对确立多乐章的钢琴奏鸣曲也有贡献。

把器乐的序曲从歌剧中划分出来成为一种独立的体裁，这对交响乐的发展有着重要的意义。虽然萨马尔蒂尼(G. Samartini, 1701—1775) 在这方面最先作出了比较显著的成绩，但是实际上当时欧洲各国的作曲家都作了同样的探索，例如捷克的作曲家米恰(F. V. Mica, 1694—1744) 等等。萨马尔蒂尼的作品大多为生活风俗性的，好像是歌剧中的喜歌剧一样，主题材料比较朴素、明朗、结构比较简单。在运用配器方面作者也有突出的才能。但是萨马尔蒂尼的作品还缺乏深刻思想内容和强烈的戏剧性。

德国的曼海姆乐派(其实其中许多都是捷克的音乐家)在交响乐体裁的发展方面起过相当重要的作用。这个乐派主要的代表为约翰·司塔米兹(Johann Wenzel Anton Stamitz, 1717—1757),

他的儿子卡尔·司塔米兹（Karl Stamitz，1745—1801），里赫特尔(F. X. Richter，1709—1789)，卡那比赫（Ch. Cannabich，1731—1791）等人。他们都是在当时曼海姆选侯查理·提沃多的乐团里工作的音乐家。这个乐团以拥有一个规模较完备、演奏水平很高的乐队而著称。舒巴特(F. V. Schubart，1739—1791)在他的《音乐美学意见》中曾说："世上的乐队没有比曼海姆的乐队演奏得更好的，它的'强音'有如雷鸣，它的'渐强'有如瀑布，它的'渐弱'有如向远处潺潺流去的明澈的小川，它的'轻音'有如春天的私语"。从这样的生动的记载中可以想见这个乐队的演奏确实在表现方面有很大胆的创造，因而给予人们那样深的印象。特别对渐强和渐弱的变化，在过去的器乐作品里一直是不被重视的。但是，曼海姆乐派的音乐家却特别鲜明地强调了这种力度的变化，表现出他们在演奏艺术上的新成就和新的美学见解。

曼海姆乐派开始创立了四个乐章的交响乐套曲结构：第一乐章基本上是奏鸣曲式结构的、英雄性的或舞蹈性的音乐，第二乐章大多为缓慢的咏叹调式的音乐，第三乐章则大多为小步舞曲，第四乐章则是急速的舞蹈性的音乐。例如J·司塔米兹的《A大调交响乐"春天"》(Sinfonie A-dur，"Früling")、K·司塔米兹的《E大调交响乐》都是典型的例子。

当然，在曼海姆乐派的作品中也还可以看到有奏鸣曲式结构不够成熟的例子。例如J·司塔米兹《D大调交响乐》的第一乐章就是。此外，他们的作品也还主要是一些生活风俗的描写，思想内容还不深刻。

总的说来，曼海姆乐派在交响乐的创作中已注意了不同主题的形象对比和不同乐章乐段之间的性格对比，注意了主题动机动力性的展开，以及配器色调的变化等等。他们的这些成就大大启

发了当时人们对器乐表现的想象力，并使人们认识到器乐在反映生活方面的独特能力。

在奏鸣一交响乐套曲体裁的形成方面作出了突出贡献的，是当时活动在德国柏林的"北德乐派"。他们是以巴赫第二个儿子K. P. E. 巴赫(Karl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788)为首的一些音乐家，其中包括他的弟弟 W. F. E. 巴赫 (Wilhelm Friedrich Ernst Bach, 1759—1845)、格劳恩 (Johann Graun, 1698—1771)和班达(Franz Benda,1709—1786,捷克人)等等。其中特别以 K. P. E. 巴赫的影响最大。他的器乐创作具有强烈的戏剧性和深刻细致的心理刻画，可以看出他并不把器乐创作单纯作为一种描写生活风俗的体裁，而是当作一种具有深刻思想性的严肃的体裁来对待的。K. P. E. 巴赫继承了他父亲的传统，很重视复调手法的运用，但是他们的处理是不相同的。K. P. E. 巴赫也和他父亲一样，大胆地探索着新的和声，使他的作品色调非常丰富，音乐表现力很强，例如他的《G 大调奏鸣曲》的慢板乐章就以低音旋律的级进下行造成许多丰富的纤细的和声色彩。这样的大胆处理在当时主调和声风格发展的初期阶段是比较少见的。在曲式结构上他初步确立了成熟的奏鸣曲式，并在套曲中避免采用生活风俗性的小步舞曲。例如他的《f 小调奏鸣曲》的第一乐章就是一个带有比较发展的展开部的奏鸣曲快板。K. P. E. 巴赫的交响乐开始具有一定的交响性和较成熟的奏鸣曲套曲结构。在配器方面也象曼海姆乐派那样很重视力度的变化和色彩的对比，例如他的《B 大调交响曲》就是这样。

但更重要的是 K. P. E. 巴赫把当时德国"狂飚运动"的启蒙精神注入器乐体裁里。因此，他的作品能较深刻地反映欧洲革命运动不断高涨着的年代里德国知识分子的内心激情。他的器乐

创作对海顿、莫扎特均有直接的影响，对年轻的贝多芬则影响尤大。

“北德乐派”其他的作曲家均还有各自的特点。如 W. F. E. 巴赫的音乐复调因素较强，与他父亲 J. S. 巴赫的风格特点较接近；而班达的音乐则大多明朗活泼，与曼海姆乐派的风格较接近。

当时在伦敦的约翰·克利斯庆·巴赫（J. C. Bach，1735—1782）则鲜明地继承了意大利作曲家、特别是萨马尔蒂尼的华丽明朗、生活风俗性的特点，他对早年的莫扎特有最大的影响。

在维也纳也形成了自己的交响乐派，主要的代表为蒙恩（G. M. Monn，1717—1750）、华根宰尔（G. C. Wagenseil，1715—1777）和莱特尔（G. Reiter，1708—1772）。他们特别广泛吸取了当时在维也纳得到蓬勃发展的各种生活风俗性器乐体裁的因素，使他们的作品富于城市市民的气息。此外，他们也喜欢在奏鸣曲式前面接一个慢板的引子。维也纳乐派的交响乐作品对于海顿、莫扎特等古典大师们的器乐风格无疑有着直接的影响。

最后，必须指出当时在法国的格鲁克，通过他的歌剧序曲对加强乐队音乐的标题性、戏剧性，对各种乐器的个性化处理的配器原则，以及对奏鸣曲式结构原则的确立也起了不可忽视的积极作用。

五、海　　顿

约瑟夫二世所推行的“开明专制”政策，多少给原来十分落后的德、奥社会生活带来了一些新的气象。因此，当时维也纳不仅是这个多民族帝国（即神圣罗马帝国）的首都，也是欧洲文化交流

和音乐活动的一个中心。从十八世纪下半叶起，在这里逐渐形成了所谓“维也纳古典乐派”，这个乐派的奠基人是海顿和莫扎特，他们的创作与启蒙运动的进步思想有着密切的联系。

1. 生平与创作道路

约瑟夫·海顿(F. J. Haydn, 1732—1809)，1732年4月1日出生于奥、匈边境的一个农村的车匠家里。他出身贫寒，从小接触的音乐，主要是奥地利的民间音乐以及教堂音乐。1750年，他由于嗓子坏了，失去了在唱诗班中的职位，不得不从事各种工作以维持生活。当他在意大利音乐家波波拉（N. A. Porpora, 1686—1766）那里充当钢琴伴奏及侍役期间，曾获得了音乐创作的基本训练，并结识了维也纳的著名音乐家华根宰尔、格鲁克、第特尔斯多夫等人。1755年发表了自己最初的十三首弦乐四重奏。1759年在鲁卡维兹(Lukavec)莫尔津伯爵宫廷中工作时，他创作了«第一交响乐»(D大调)。

在这个时期他的创作数量不多，个人的风格也还不成熟，例如他的«第一弦乐四重奏»还保留着多乐章古组曲的痕迹，大多数乐章都是歌曲或舞曲性的，在曲式结构上也还没有运用奏鸣曲式的原则。

1761年海顿开始在埃森施达特(Eisenstadt)的埃斯特哈齐公爵宫廷内工作。这位公爵十分爱好音乐，他拥有一个三十人的乐队，给海顿以较好的工作条件。从此以后，他的创作生活进入了一个新的阶段。从1761年—1770年间他写了不少交响乐、歌剧、室内乐和许多小型乐队用的嬉游曲，其中以弦乐四重奏的意义较大。如«F大调第五弦乐四重奏»(作品3号)已具有明显的自己的创作特点，结构上已开始采用了奏鸣套曲原则。但这时期的创作还

没有完全摆脱旧的影响，并带有贵族宫廷音乐所特有的浮华风格。

从 1771 年起海顿在器乐风格上开始了较大的改变，逐渐走向成熟。在当时普遍展开的启蒙运动的进步思潮推动下，他渐渐倾向于富于“狂飚”精神的 K. P. E. 巴赫的音乐风格。他开始在自己一部分作品中力图摆脱当时的一般器乐偏重娱乐性及表面华丽的倾向，创作了较严肃的、富于戏剧性或深刻抒情的音乐，同时也重视了对复调手法的运用。如 1771 年所写的《c 小调钢琴奏鸣曲》，1772 年所写的六首《“太阳”四重奏》（作品 20 号）以及《e 小调“哀悼”交响乐》，《#f 小调“告别”交响乐》等作品都可以说明他在创作思想和风格上的这种改变。

从八十年代起才真正开始了海顿的创作的成熟时期。当时，他与莫扎特结下了亲密的友谊，并在艺术创造上彼此学习，相互影响。在这个十年间他共写了近 20 部交响乐，其中以在巴黎演出的六首《巴黎交响乐》以及《牛津》、《玩具》交响乐最突出。这时期他的创作风格既保留了作品内容的严肃性、深刻性，又重新恢复了自己所特有的明朗、愉快、幽默的性格；并且出现了早先所没有的抒情、细致的特点。从这里可以看出莫扎特对他的深刻影响。

从 1790 年起他离开了埃斯特哈齐的宫廷，取得了自由行动、自由创作的条件。当时他移居于维也纳，并接受了去伦敦旅行演出的邀请。在伦敦旅行期间曾获得牛津大学的博士学位，并演出了他专为伦敦听众所写的十二首著名的《伦敦交响乐》。在回国途中，他曾先后访问了汉堡、柏林、波恩、德累斯顿诸城市。伦敦的旅行使他大大开阔了自己的眼界，提高了自己对启蒙运动的认识，并且引起了自己对亨德尔的清唱剧的注意和兴趣。返回以后他先后完成了二部清唱剧：《创世纪》（1798 年 4 月 30 日首次上演）和《四季》（1801 年 4 月 24 日首次上演）。在这二部作品中，

他总结了自己一生的创作经验，创造性地发展了清唱剧的体裁。他以新的资产阶级民主主义和人道主义思想把这种宗教性的体裁世俗化了。

九十年代的作品是他最成熟、最有代表性的一些作品。其中十二首《伦敦交响乐》真正奠定了成熟的古典交响乐的风格和形式，表现了自己的创作特色。在这十年间他也写了一些很出色的四重奏和钢琴奏鸣曲，例如 Op. 76、77 的八首四重奏以及二首《♭E 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 49 及 Op. 52）等。这些作品无论在内容的深刻性上以及形式规模的宏大方面均可以与他的《伦敦交响乐》相媲美。

海顿在晚年度过了自己平静的独立的生活，于 1809 年 5 月 31 日病逝于维也纳。

2. 创作的特征及成就

海顿是一个罕见的多产作曲家，他一生创作了不下 125 首交响乐(包括一部分序曲在内)。其中规模最小的一些作品除用弦乐以外，只用二支双簧管、二支圆号；而规模宏大的《伦敦交响乐》，则基本上已是齐备的双管编制的乐队，有时还加用大鼓。此外，他还创作了 77 首弦乐四重奏、35 首钢琴三重奏、20 首钢琴协奏曲、9 首小提琴协奏曲、6 首大提琴协奏曲、16 首其他各种乐器的协奏曲、52 首钢琴奏鸣曲及帕蒂塔（partita)、175 首次中音提琴(Baryton)的小品(这些作品几乎全是为提供埃斯特哈齐公爵自己演奏而创作的）以及大量的嬉游曲、卡赛兴（《Cassation》)① 和室内器乐小品。在声乐方面除了最重要的二部清唱剧

① 这是当时在维也纳所流行的一种多乐章的娱乐性的器乐体裁，与嬉游曲、夜曲非常接近。

——《创世纪》及《四季》以外，他还写了许多宗教性的声乐作品，如清唱剧、弥撒曲、圣母哀悼曲（Stabat mater）、经文歌以及一些应时的康塔塔。但是，这些作品的艺术价值均无法与他的《创世纪》、《四季》相比。他还写了24部歌剧（大多数为喜歌剧），这些作品绝大部分都是为提供埃斯特哈齐的私人剧院演出而创作的，他自己不满意这些作品，因此，不愿意在任何其他的剧院上演它们。1794年在伦敦，在曾着手创作《奥菲欧》，但这个作品并没有完成。除此之外，他还写了36首歌曲、一本苏格兰歌曲集、一本威尔士歌曲集（均是三声部的改编曲，用钢琴、提琴及大提琴伴奏）以及许多其他种类的声乐曲。

海顿的创作与民间音乐保持着较广泛、密切的联系。我们可以从他的作品中听到当时各种民族音乐的音调，如德国的阿列曼德舞曲（Allemande）、奥地利的连德勒舞曲（Ländler）、维也纳的小夜曲、意大利的西西里调以及匈牙利、捷克等民间音乐的音调。在他的交响乐的小步舞乐章中也渗透着鲜明的民间因素。其次，在海顿的音乐创作中很明显地反映了当时正欣欣向荣的市民阶层的生活和思想感情，因此他的音乐充分表现了愉快、幽默的性格，充满了生活的气息。在七十年代他受到K．P．E．巴赫的影响，曾努力去探求过悲剧性、戏剧性的和复杂细致的心理刻画的音乐思维，虽然这种探求对他后来创作的成熟具有重大的影响，但是这些因素究竟并不是海顿自己的典型特点。这里很重要的一个原因是由于他的出身、他自幼所受到的民间音乐的影响、他的种种遭遇、他所处的时代、社会以及所处的社会地位。这些都促使他在思想认识上倾向于当时的启蒙运动，倾向于新成长起来的市民阶层。这种特点在他九十年代的作品中有了鲜明而深刻的反映。因此，在他后期创作中所反映的不是一般的愉快、幽

默，而是反映了当时在"开明专制"政治条件下，资产阶级相信理性一定能取胜的乐观主义，以及他自以为从封建束缚下得到"解放"的心满意足的感受。

在海顿的全部创作中，交响乐占有特殊重要的地位。正是在这个领域里他总结了前人的成就，实现了自己的改革，奠定了古典主义器乐创作的基本原则——鲜明的民族特点、深刻的哲理性与完美匀称的艺术形式相结合的创作原则。在创作的手法方面他也有很多大胆的创造：确立了以短小动机加以动力性展开的奏鸣性发展原则，废除了数字低音的传统，以及开始确立了近代管弦乐的编制和配器原则。海顿确立这些改革原则是经历了长期摸索而逐渐形成的。因此，在他一百多部交响乐作品中得到广泛流传的主要只是：第44《哀悼》，第45《告别》、第92《牛津》、第94《惊愕》、第100《军队》、第101《时钟》、第103《鼓声》、第104《伦敦》等交响乐。

弦乐四重奏也在他的创作中占有重要的地位。他在交响乐创作中所进行的种种革新，在他的四重奏中也可以看到。总的说，他的四重奏(特别是后期所写的)更富于抒情性，在创作手法和复调的运用上也更大胆些。在他所写的77首弦乐四重奏中以作品第3号、20号、64号、76号、77号等最有名、最重要。

在器乐协奏曲方面他初步摸索了为后来所肯定的一些形式特点，如采用双呈示部和技巧性的华彩段（cadenza）等。但是，他的协奏曲一般说还缺乏真正的交响性，曲式结构也还没有定型。其中以他八十年代所写的《D大调钢琴协奏曲》和《D大调大提琴协奏曲》较重要。

在声乐体裁方面具有重大历史意义的就是他晚年所创作的《创世纪》和《四季》。这两部清唱剧除了具有明显的人道主义思想

外，在音乐上它们是富于生活气息的、平易近人的。尤其在《四季》里他还运用大量纯朴的民间音乐来反映农村生活、大自然的景色以及塑造农民的形象。虽然，这些刻画，特别是对农民的刻画，今天看来还是比较表面的、幼稚的，但是，无论如何它在当时确实反映了作者的进步的民主思想。

因此，尽管海顿的创作天才没有象莫扎特那样辉煌，尽管他的相当一部分作品本身还不足以作为维也纳古典乐派的代表作；但是，他的这些改革是有重大的时代意义的。他是维也纳古典乐派器乐风格的真正的奠基者，而莫扎特、贝多芬的器乐成就都是在他的基础上发展起来的。

所不足的是海顿在当时只能以人道主义的观点来理解当时的反封建的社会斗争，在政治观点上他深受德、奥改良主义的"开明专制"的影响；因此，从他创作中所反映的形象和情绪，可以看出他对当时的生活现实和对当时的社会斗争的理解还不够深刻。在他的创作里一般说还缺乏强烈的内在矛盾，缺乏迫切要求行动的革命激情，缺乏对现实强烈不满的情绪；而这些也正是当时奥地利知识分子的一种典型的具体反映。虽然海顿的晚年曾经历了法国资产阶级革命的年代，但他的思想却仍保持着革命爆发前的水平，在他的晚年创作中并没有更深刻地反映出在这个革命年代德奥进步人民的强烈的革命激情。

六、莫　扎　特

1. 生平及创作道路

沃尔夫冈·阿玛台乌斯·莫扎特(W. A. Mozart, 1756—1791) 于1756年1月27日诞生于萨尔兹堡一个宫廷乐师家里。

他的父亲列奥波尔德·莫扎特(L. Mozart, 1719—1787)是一位经验丰富的小提琴家、作曲家，同时也是他孩子们最初的音乐教师。沃尔夫冈从小就显露出自己突出的音乐才能，从六岁(1762年)起就和他的姊姊南耐尔(Nannere)①在他们的父亲带领下开始到欧洲各国去旅行演出。他们先后访问了慕尼黑、维也纳、巴黎、伦敦、米兰、波隆那、罗马、阿姆斯特丹等欧洲的大城市，受到各地显贵们的热情接待，并曾留下许多传为美谈的轶事。但是重要的是通过这些旅行演出，莫扎特有机会直接了解当时欧洲各国最优秀的音乐成就，大大开扩了他的艺术视野。同时，在旅行演出期间他直接向在伦敦的约翰·克列斯钦·巴赫、在米兰的萨马尔蒂尼以及在波隆那的玛蒂尼等著名音乐家学习作曲和音乐理论②。1764年(8岁)开始出版他最初的一些作品——均为小提琴奏鸣曲。同年，在伦敦他开始了自己最初三部交响乐的创作。从1767年(11岁)起他开始对歌剧创作发生浓厚的兴趣，先后创作了«善意的虚假»(«La Finta semplice»)、«巴斯汀与巴斯汀娜»(Bastien und Bastienne, 1768)、«米特利达特»(Mitridale, 1770)和«柳齐奥·西拉»(Lucio Silla, 1712)等等，其中以«米特利达特»和«西拉»获得了意外的成功。

莫扎特一开始就对各种体裁的创作都表现出自己的兴趣和才能，但其中对歌剧，特别是对意大利歌剧体裁的兴趣最浓。他早期的器乐创作风格受J. C. 巴赫的影响很深。

从1773年起，莫扎特结束了自己的长期旅行演出，返回了

① 南耐尔是莫扎特的姊姊玛利亚·安娜·莫扎特(M. A. Mozart, 1751—1829)的乳名。她也是从小就表现出有较高的音乐天才，特别在钢琴演奏方面。

② 玛蒂尼(P. Martini, 1706—1784)是当时欧洲一位著名的作曲家、理论家以及具有丰富修养的音乐教育家。

萨尔兹堡。在国外获得的成功和荣誉不仅没有得到他的主人——萨尔兹堡大主教——的重视，反而增加了对他的不满。莫扎特在主教的命令下，不得不创作许多宗教音乐以及娱乐性的器乐作品(夜曲、嬉游曲之类)并且经常受到主教的侮辱和无理斥责。莫扎特与主教之间的裂痕一天天在加深。

在这期间他首先在器乐创作中显露出自己的独特的创作风格。在这些作品中已表现出他所特有的富于歌唱性的旋律，精致匀称的结构和阳光般的明朗、乐观的风格；也可以看出他对器乐创作很早就注重把技巧性的因素与诗意的内容相结合。

1777 年他又一次出去进行旅行演出，他从慕尼黑经曼海姆到了巴黎。这次旅行的主要目的之一是希望能找到离开萨尔兹堡的机会。可是，这位过去的神童所受到的是意外的冷遇。旅行的唯一重大收获是他了解了曼海姆乐派的音乐，与那里的音乐家结下了深厚的友谊，同时也使他的创作思想逐渐成熟了，对社会的认识逐渐深入了。在这次旅行期间，他写出了两首著名的长笛协奏曲（G 大调 K. 313，D 大调 K. 314)，一首双簧管协奏曲（K. 293）以及一些优秀的钢琴奏鸣曲（例如 a 小调，K. 310；C 大调，K. 330；F 大调，K. 332；♭B大调，K. 333 等等)。

这时期他又写了八部交响乐，但是这些作品都不够成熟。歌剧创作仍然是他最关心的体裁，这时期他写了«假园丁»（«La Finta giardiniera»，1775)，«牧人王»（«Il Ré pastore»，梅塔斯齐奥的脚本，1775)和«伊多梅纽»（«Idomeneo»，1980)等五部歌剧。其中通过«伊多梅纽»的创作开始表现出自己在歌剧创作上的某些特点以及与格鲁克不同的美学见解——他对歌剧中音乐与戏剧的关系，更重视音乐在感情刻画上的作用。但是，这部作品也存在明显的弱点，特别是在风格上还不够统一，音乐语言比较混杂。

这部作品在当时所得到的反应是相当冷淡的。

当他再次返回萨尔兹堡之后，他与主教之间的关系更加恶化了。他无法再忍受主教对他的种种侮辱，终于在1781年他公开与主教决裂了。当时，在给他父亲的信中，他充满愤怒地写道："我不能再忍受这些了。心灵使人高尚起来。我不是公爵，但可能比很多继承来的公爵要正直得多"[①]。并且他坚决拒绝了他父亲希望他与主教和好的劝告，他把与主教的决裂看成是"我的幸福到现在才开始"。从此以后，莫扎特就离开了萨尔兹堡，独自定居在维也纳。这样做，在当时对一个艺术家讲来是需要很大的勇气和决心的，因为这样做他必然会碰到经济上的困难，他必须为自己在社会上的生存而作种种努力和斗争。但是，莫扎特并不后悔，甚至每当回忆起过去与主教在一起的那段生活时就会满腔愤怒。在这以后的十年中，为了生活和家庭负担，他不得不教学生演奏并从事紧张的创作活动。即使这样，他还常常不能免于贫困。但是，从另一方面来看，这样的境遇倒使他对封建统治阶级有了更深的认识，使他愈来愈靠近当时被压迫的"第三等级"，启发了他的资产阶级民主革命的思想。1785年他以十分热诚的态度参加了当时活跃在欧洲各国的、带有启蒙主义性质的秘密团体"共济会"，并且在创作中明显地表现出对它的积极态度。他在1785年创作了《共济会友康塔塔》(Cantata "Die Maurerfreude" K. 471)，《共济会员的送葬曲》(Maurerische Trauermusik, K. 477)；在1791年他又创作了《共济会的小康塔塔》(Cantata "Eine Kleine Freimaurer" K. 623)及歌剧《魔笛》(Die Zauberflöte, K. 620)[②]。

① 贝尔梁德：《莫扎特传》(音乐出版社)第37页。

② 后二个作品的词作者均为史堪奈德 (Schikaneder 1751—1812)，他是当时奥地利有名的剧院经理，启蒙主义者，他也是共济会的会员。

1781 年在维也纳他与海顿结成了亲密的友谊，从海顿那里，他得到了四重奏、交响乐的创作方面的启发和教益。他曾在自己的创作中表示了对海顿的敬仰，并以“海顿”为名写了最好的六首弦乐四重奏(K. 387、421、428、458、464、465)。

生活的困难、经济的逼迫并没有使他意志消沉。相反，由于没有封建主顾的束缚，他能够真正把自己的精力花在最富于创造意义的工作上去了。在这十年间他创作了大量优秀的成熟的作品，在这些作品中反映了他对生活、对社会的新的认识，反映了他成熟的创作个性，同时也反映了当时维也纳进步知识分子的典型的思想感情。除了上述的作品外，在这时期他的主要作品还有《费加罗的结婚》(Die Hochzeit des Figaro, 1786)、《唐·璜》(Don Juan, 1787)和《魔笛》等几部歌剧；D 大调《哈夫纳》(第 35, K. 385, 1782), C 大调《林兹》(第 36, K. 425, 1783), D 大调《布拉格》(第 38, K. 504, 1786)和著名的 ♭E 大调、g 小调、C 大调《周比特》(第 39, K. 543; 第 40, K. 550; 第 41, K. 551, 1778) 等交响乐；19 部钢琴协奏曲和其他乐器的协奏曲；许多室内重奏、钢琴奏鸣曲以及大量的德意志舞曲、乡村舞曲等等。而娱乐性的器乐曲他几乎完全不写了(只在 1782 年写了一首小夜曲，在 1787 年写了他最有名的一首《弦乐的小夜曲》—— Eine kleine Nachtmusik, K. 525)；宗教性的乐曲也写得非常少，只是在临死的那年他接受了写一首《安魂曲》的委托，这部作品与其说是一部宗教作品，还不如说是一部富于人道主义色彩的戏剧性的声乐套曲。但是这部作品没有能最终完成，莫扎特在 1791 年 12 月 5 日突然病逝于维也纳(这部作品后来由他的学生周斯玛耶尔 Süssmayer 根据他原来的计划和构思最后写成的)。

这时期他的创作风格除了阳光般的明朗的一面外，在一部分作品中出现了悲剧性、戏剧性的新的一面。在个别作品里还表现出一定的雄伟的、英雄性的气质(如《周比特交响乐》就是)。

2. 创作特征

莫扎特所处的时代正是欧洲历史上反封建斗争最尖锐的时期。法国资产阶级革命的爆发迫在眉睫，启蒙运动日益深入人心、资产阶级在政治、经济、文化各方面的作用日渐增强，必须进行反封建阶级斗争的意识日渐在人们心中觉醒。莫扎特由于从小就经常到欧洲各大城市旅行，接触到许多进步的知识分子，因此，他的资产阶级意识的成长亦较快。对待当时的封建统治阶级，他有一种为他父亲以及老一辈作曲家所不曾有过的强烈的个人自尊心。他对自己所处的卑微地位十分不满，他对封建统治阶级的傲慢态度十分愤慨，他说："我不曾知道我是个宫廷仆役，这对我是个危险。人总有个自尊心，我虽不是伯爵，可是比起某些伯爵，我可能有着更强的自尊心。"特别当他毅然与主教决裂后，他明显地表露出一种类似法国"共和国公民"的高傲的思想。即使在对待自己的爱情、婚姻问题上，他也同样表现出一种对封建束缚的反抗态度。他宁愿违背自己父亲的意志，也决不放弃自己所选择的爱情，决不后悔自己所决定的命运。

从莫扎特的身上愈来愈明显地体现出一种一个阶级处于上升时期所具有的坚定、乐观的阶级意识。因此，一切生活的艰苦、贫困、疾病以及上流社会的冷淡等等都不能使他忧郁、懊丧、屈服、动摇。这就是为什么莫扎特即使处于生活最困苦的年月，而他的音乐却仍能保留着光辉灿烂的和明朗活泼的情绪的原因。如在 1788 年他所写的《♭E 大调交响乐》，1791 年他所写的《魔笛》、

«A大调单簧管协奏曲»、«A大调单簧管五重奏»等都是典型的例证。这种特征实际上贯串在他的一切创作中。所不同的只是在早期创作中反映得还不深刻，并且常常与贵族宫廷的华丽、纤细、偏重娱乐性的特点相结合；而在他晚期创作中所反映的却愈来愈深情、诚挚，愈来愈与启蒙主义者的人道主义思想相结合。

值得注意的是在他晚期创作中所出现的另一种新的素质——悲剧性、戏剧性的因素。这与他在晚期对封建社会的黑暗与压迫的认识，以及对必须改变现实的问题日渐有更深的体会分不开；他通过这些作品反映了"要取得自由与欢乐必须经历艰难的过程"这样一种理性认识。只是，莫扎特还不能象贝多芬那样把这两种对立的素质很辩证地统一起来，而常常是并列地或相互矛盾地存在于同一作品内，或者存在不同的作品中。因为莫扎特究竟还是一个法国资产阶级革命爆发前的奥地利的音乐家，他也不可避免地把革命的理想寄托于"约瑟夫主义"上。①

其次，莫扎特和一切进步的德国知识分子一样，非常热爱自己的祖国，自己的人民。他曾为自己祖国的落后伤心，特别对当时的统治阶级不重视本国的艺术感到痛心。民族意识的觉醒推动着他对创立德国自己的民族歌剧十分关心，并作出贡献。莫扎特到维也纳的第二年就接受民族歌剧院的委托创作了«后宫的诱逃»(«Entifuhrung ans dem Sersil», 1782)。这是一部以"歌唱剧"为基础的改革歌剧，卡尔·聂夫认为："这部作品在德国歌剧史上开了一个新纪元"。②后来，他在«魔笛»的创作中又作了进一步的发展，他吸取了许多德国传统的民歌、新教圣咏，同时也创造

① "约瑟夫主义"是由于约瑟夫二世实行"开明专制"制度后所形成的一种典型的改良主义的奥地利式的启蒙主义思潮。

② 聂夫：«西洋音乐家史»(音乐出版社)第220页。

性地借鉴了过去正歌剧以及意大利喜歌剧的因素来丰富歌唱剧这种体裁，为德国民族大歌剧体裁的发展奠定了基础。在莫扎特的创作中民族意识的增强不仅限于对民间音调的运用和吸取这一方面，还表现在对传统的民族音乐的继承上。特别在他晚期的创作中他渐渐向 J. S. 巴赫、亨德尔、K. P. E. 巴赫、海顿等人靠近；尤其是在复调手法以及器乐的创作方法上，他甚至走得比海顿更远。在晚期的创作中也表现出对民间体裁的重视，他写了大量的德意志舞曲，乡村舞曲；这在他前期的创作中则很少见到。莫扎特的作品也象海顿一样，常常结合着其他民族的因素，其中特别是意大利和斯拉夫等民族的因素。

最后，莫扎特的音乐语言很平易近人，形式结构很清晰严紧，而作品所包含的思想感情又比较深广。他很巧妙地使这三者取得很好的平衡和结合。这一点固然与他熟悉、爱好民间音乐分不开，但也与他创作思想上的民主倾向分不开。他在创作中始终注意到对听众的效果，他力求掌握听众的心理。例如他在 1780 年 12 月 16 日给父亲的信中说："你不必担心你所说的通俗性；除了驴子耳朵以外，各种人所需要的东西，我的歌剧中都应有尽有了。"在另一封信中说："这儿那儿，有些段落只有内行听了才会满意；但它们也是为外行人写的；……"（1782 年 12 月 28 日信）。当然，莫扎特时代的音乐听众主要还只是贵族阶级及市民阶层而不是真正广大的劳动群众。但是莫扎特的这种倾向，无论如何还是音乐艺术日渐从封建的束缚下解放出来，日渐面向多数听众，日渐走向具有公开社会意义的市民艺术的具体反映。

3. 创作上的成就与革新

莫扎特在音乐创作上最重要的领域是歌剧，他曾公开表示他

最喜欢歌剧。从 11 岁起他就开始了歌剧的创作，他一生写了二十二部歌剧。但是真正成熟的作品都是他 80 年代以后的产物。在 1780 年以前他所写的基本上是摸索性的创作。这些作品在今天的舞台上已很少上演。从 1781 年他为维也纳民族剧院所写的《后宫的诱逃》起才开始了新的、质的转变。在这个歌剧的创作中已体现某些他自己的创作特点和重要改革，例如对人物性格的刻画和对戏剧性的重唱的运用等等。但是真正代表他在歌剧创作、歌剧改革上的高度成就的是《费加罗的结婚》、《唐·璜》和《魔笛》，同时它们又各有自己的特点。《费加罗的结婚》创作于 1786 年，歌剧脚本为意大利诗人达·彭台(lorenzo da Ponte, 1749—1838)根据博玛舍的剧本加以改编而成的。当时这个剧在欧洲各国曾被禁演，因为它无情地揭露、讽刺了贵族统治阶级的无能、腐败和道德堕落，而热情地歌颂了第三等级的机智、勇敢和正直。为了能取得约瑟夫二世的批准，以及适应莫扎特自己对社会的认识，歌剧的情节与原著是有了一些改变。他修改了原来戏剧中对贵族阶级露骨的、无情的讽刺部分，增添了戏剧中抒情的描写。但基本上仍保留了原著中的批判精神。这一点对一位德国的作曲家讲来，在当时仍是非常难得的。

莫扎特在这部歌剧中大胆地废弃了原来意大利喜歌剧体裁中偏重于表面夸张的手法而赋予了更深的抒情性。他使得每个角色的音乐均有符合自己基本性格的一些特点，并且在歌剧情节的发展中始终保持着他们的基本面貌。例如通过费加罗一出场所唱的谣唱曲(Cavatina)《你如果愿意跳舞，小伯爵先生》中就很生动地刻画了他所特有的机智、勇敢、乐观和诙谐的基本性格；在凯鲁比诺所唱的咏叹调《一颗狂热的心象在沸腾》以及他的抒情小曲《你们知道，爱情是怎么一回事》中则鲜明地刻画了这个盲目追求

爱情的少年的内心激动和忧郁；在第二幕伯爵夫人所唱的谣唱曲《爱之神，请你来解救我的悲哀和我的忧愁》中则深情地刻画了这位被遗弃的贵妇人的内心伤痛。在这个歌剧里对伯爵、苏姗娜以及次要的角色巴尔托洛、玛采列娜以及园丁安东尼奥等人也有着肖像式的音乐刻画。

莫扎特在《费加罗的结婚》中成功地运用了戏剧性的“重唱”(Ensemble)来展开情节以及造成某些戏剧性冲突的高潮。通过这些重唱不仅反映了各个角色对同一个事件中不同的心理状态、不同的表现，同时还通过不同声部的组合表明了剧中各个角色之间的不同关系。这种组合划分的根据已不象正歌剧那样是以角色的社会地位而定的，而是以他们内心的感情和他们对同一事件的不同态度而定的。例如这部歌剧第二幕的终场就是由几个重唱所组成的；它从二重唱开始，随着剧中人物出场的增多，由四重唱一直发展为七重唱，形成了一个非常富于戏剧性的高潮。在这个终场中作者把费加罗、苏姗娜和伯爵夫人形成一组，又把伯爵、园丁、巴尔托洛和玛采列娜形成一组；表现出这些人物除了具有各自的内心活动外，又自然形成了两条对立的阵线：一条是以费加罗为中心的，而另一条是以伯爵为中心的。

无疑，莫扎特通过这部歌剧的创作，表现出自己在运用歌剧形式来反映现实生活方面，比他的前辈大大地向前迈进了一步。虽然这部歌剧仍有不少喜歌剧所特有的各种喜剧性场面的穿插和手法，但戏剧的中心显然并不在这些方面，而集中在各个角色的复杂的关系里，以及在戏剧情节的矛盾的展开里。同时，也可以看出音乐刻画在这里起着主要的作用，它赋予各个角色以深刻的抒情性、独特的个性，也突出了各个角色相互之间的戏剧性的矛盾。

过了一年，莫扎特创作了另一部重要的歌剧《唐·璜》(1787)。歌剧脚本仍由达·彭台所编，取材于西班牙民间传说《石客记》。这是一部具有伦理道德意义的歌剧，它描写一个贵族(唐·璜)由于追求无底的精神上和肉体上的享受，不择手段地欺骗了许多妇女，不道德地残害了许多善良的心灵，以至于杀害了正义的司令官(当时他为了要保护自己的女儿)，但是最后唐·璜终于受到了应得的惩罚。这里主要的矛盾是代表正义的司令官和代表贪图享乐的唐·璜两个形象之间的矛盾，但是在这个主要矛盾线索的展开中又包含了好几条不同情节线索的发展：司令官女儿安娜坚定要为父亲去报仇；青年渥他维奥为了爱情和正义，英勇地愿意为安娜去牺牲；被唐·璜所遗弃的少女爱尔维拉的痛苦以及她最后对唐·璜爱情幻想的彻底破灭；村女采列娜的受骗和她的觉醒等等。因此，整个歌剧情节的发展非常丰富、紧凑。

在人物的音乐刻画方面，作者特别强调了对角色内心的刻画。因此，人物形象的刻画是更加生动、更加细致了。例如作者既揭露和批判了唐·璜这个贵族荒淫无耻的生活和堕落的行为，并且最后是以得到惩罚来作结束的；但是作者也在一定程度上肯定了唐·璜那种对封建礼教、对宗教惩罚的藐视态度，以及他至死不变地追求生活的欢乐的精神。又如对列波莱洛这个角色，作者既表现了他具有劳动人民的善良、朴实，以及对他主人行为不满的一面；但也表现了他性格懦弱、对主人忠心耿耿的缺点；对采列娜既表现了她对贵族老爷怀疑、警惕的一面，同时也表现了她爱好虚荣、容易轻信甜言蜜语的缺点。同时在这些角色的音乐发展中不仅表现了他们在个性上的本质特点，而且也表现了在不同的情况下他们相互影响的心理变化，例如唐·璜和采列娜的二重唱，就是一个很突出的例子。

在对重唱形式的运用上，作者在这里也比在《费加罗》中用得更多和更富于戏剧性了。在这里重唱已成为歌剧音乐的基础。大多数重要的戏剧情节和心理描绘都是通过重唱来表达的。例如当第一幕第一场末尾唐·璜刺倒司令官后所唱的悲剧性三重唱就很形象地刻画了舞台气氛的突然变化，刻画了在这同一瞬间司令官对被害的内心悲愤，唐·璜对意外犯罪的懊丧心理，以及列波莱洛的惊慌不安和对死者的同情。这里莫扎特似乎是反常地把杀人凶手在这危急的情况下停留了一段时间，但正是这一段的音乐刻画生动地把由于这一瞬间的突变而引起的剧中人物细致复杂的内心世界展示给了观众。类似的重唱在这部歌剧中还有不少，并且常常形成对立矛盾和尖锐冲突的高潮。

在乐队方面，莫扎特开始探索写作在性格、形象与歌剧有着直接联系的序曲（在主题的音调上还没有什么直接联系）。同时莫扎特为了具体描绘唐·璜家中舞会的盛况，还同时用了以三个乐队演奏的、以不同节拍的音乐结合在一起的乐队场面。这些都可以表明他在乐队音乐写作上的大胆创新。

总之，《唐·璜》这部歌剧的创作，标志着莫扎特运用音乐这个手段来反映现实生活，又有了更深的认识和更高的成就。

在1791年，他写下了他最后一部重要的歌剧《魔笛》（史堪奈德编脚本）。这是一部神话题材的作品，但是实际上它是影射当时被奥地利封建反动政权所镇压的共济会的复活，反映了以黑暗为象征的封建势力一定要失败、灭亡，而以光明为象征的启蒙主义理想一定会获胜的思想。莫扎特通过夜后和光明之国的领袖萨拉斯托两个对立形象之间的矛盾冲突，来揭示这个主题思想，甚至还通过萨拉斯托公开地唱出了他所十分向往的启蒙主义的政治思想。

这部作品是以歌唱剧体裁为基础，根据剧情的需要和人物形象刻画的需要，大胆容纳了一切歌剧体裁的形式和成就，并把它高度地结成一个统一的整体。例如刻画夜后的咏叹调就是典型的技巧性的意大利正歌剧的华彩咏叹调，刻画帕米娜及塔米诺的音乐就是正歌剧中典型的优美抒情的"哀叹调"，刻画莫诺斯塔托斯的音乐则是意大利喜歌剧中典型的喜剧性咏叹调，刻画帕帕盖诺的音乐则是带有鲜明的德奥民间音乐风格的通俗歌曲，而刻画萨拉斯托以及其他的祭司的音乐则是典型的新教圣咏式的音乐。所有这些音乐刻画都很合适地突出了剧中各个角色的不同身份和不同性格，同时莫扎特对其他歌剧形式的吸取，是严格服从于故事内容的需要，统一于富于民族特点的歌唱剧里。

确实，这部歌剧是莫扎特全部歌剧中最富于民族精神和民间气息的作品。即使在对宣叙调的运用上，他也改变了《费加罗》或《唐·璜》里那种意大利式的宣叙调，而采用了接近巴赫受难曲中那种深刻抒情的德国式的宣叙调了。合唱这种形式在这部歌剧中也得到了新的发展(尤其对莫扎特自己的歌剧创作讲来)。莫扎特成功地运用了不同的合唱曲刻画了各种不同的戏剧性场面，加强了某些场面的气氛，例如在第一幕终场中就有着各种生动的合唱的场面。这里，很明显地看出巴赫、亨德尔、格鲁克等人对他的深刻影响。

歌剧的序曲，在音调、形象、气氛上，与歌剧音乐本身开始有了具体的直接的内在联系，但是还没有成为整个歌剧情节的概括。乐队在歌剧中的作用也得到了更大的发展，莫扎特通过一些新奇的配器手法，创造了许多富于幻奇性的形象和效果。例如对帕帕盖诺的某些音乐刻画（因为这个人物是歌剧中最富于幻奇性的一个人物)，以及对塔米诺和帕米纳在第二幕中受考验的各种

音乐描写，都可以看出莫扎特的丰富的想象力。歌剧还通过舞台的装置效果，布景的突然变化造成富于幻奇性的色彩。这方面可以看出在莫扎特的歌剧中，已出现了后来浪漫主义歌剧幻奇因素的胚芽。

《魔笛》这部歌剧的思想内容，在当时是有进步意义的，在音乐方面则具有更加辉煌的成就。特别对于德国近代民族歌剧的建立和发展，有着不可忽视的深远影响。但是，由于歌剧的内容，把启蒙思想加以神秘化、神圣化了，情节的发展，也过分强调了它的幻奇性、说教性，使得整个歌剧的情节发展比较松散，比较肤浅。这些不能不使得它的舞台效果受到一定的影响。

总的说，莫扎特和格鲁克在歌剧创作中所进行的种种改革虽然抱着同样的目的，但是，他们改革的出发点和所走的道路是不同的。这种不同说明了他们俩人处于不同的历史阶段（格鲁克到七十年代末已搁笔不写歌剧了，而莫扎特到八十年代以后才开始了自己成熟的歌剧创作），不同的环境（格鲁克一直是宫廷所宠爱的作曲家，但后期深受法国启蒙主义美学的影响；而莫扎特是一直为封建统治阶级所冷淡的、比较靠近第三等级的作曲家，他深受德、奥启蒙思想的影响），因而他们俩人对待歌剧改革，有着不同的美学见解。莫扎特强调音乐在塑造形象和反映角色内心活动上的巨大作用。如果说格鲁克对解决音乐与戏剧的矛盾关系中所强调的是“首先是一个戏剧家，然后才是一个音乐家”；那么莫扎特则刚刚相反，他认为首先是音乐家，然后才考虑自己也应是一个戏剧家。他曾几次鲜明地表现出自己这种看法，他说：“在一出歌剧中间，诗必须绝对服从音乐”，“音乐居于最高的主宰地位，叫人把旁的东西都忘了”（1781 年 10 月 13 日的信）。他还说：“我不能用诗句或色彩表现我的感情和思想，因为我既非诗

人亦非画家。但我能用声音来表现，因为我是音乐家”（1777年11月8日的信）。

因此，莫扎特的歌剧音乐创作是以富于个性的咏叹调和富于戏剧性的重唱作为基础的。特别对重唱的运用具有更大的创造意义。此外，正由于莫扎特非常重视音乐，因而他在对待歌剧创作中主题材料的发展方面，调性的布局以及戏剧结构的发展逻辑方面，实际上是贯穿了交响乐式的发展原则。

除了歌剧创作外，莫扎特写了大量的器乐作品。莫扎特的器乐创作，可以说是在他的前辈们，如J. C. 巴赫、萨玛尔蒂尼、J. 施塔密茨、特别是海顿的影响下发展起来的；但是，他在器乐创作上所取得的成就，却远远地超过了他的前辈。

交响乐是他器乐创作中最重要的一个方面。他一共创作了约45部完整的交响乐，其中八十年代所写的交响乐作品体现着他的交响音乐的主要特点。例如《^{b}E大调第39交响乐》就是一首充满着典型莫扎特式旋律美的诗意的交响乐。特别是这部交响乐第一乐章的主部和第三乐章的中段，可以说是最典型的莫扎特式的音乐了。而他的《g小调第40交响乐》却好象是一部用交响乐来演奏的、具有令人激动的情节的“戏剧”。作品一开始，主部主题就把人带进了一个激动人心的戏剧场面，随着音乐的发展，戏剧性的因素也不断在加强。莫扎特为了强调这种戏剧性的气氛，他把第一乐章的慢板引子取消了，把第二乐章和第四乐章的结构都以奏鸣曲式来处理，并且还用了非常大胆的和声连接和调性布局，造成强烈的戏剧性高潮（例如第一乐章的展开部和整个第四乐章的音乐）。在他的《C大调“周比特”交响乐》中则更体现出日后贝多芬所特有的宏伟的英雄性的风格了（尤其是它的第一乐章和末乐章）。在这部交响乐中莫扎特还特别强调了对复调手法的广泛

运用，以及对丰富新颖的和声效果的大胆探索。从这些交响乐的创作中，也可以看到莫扎特已经注意交响乐的内容和形式上的完整性和统一性了，已经在注意加强各乐章在形象发展和性格上的内在联系了。同时，从他八十年代的交响乐创作中，也可以看出他在歌剧创作方面的成就和经验对他交响乐创作的成熟具有非常密切的影响。

除了交响乐以外，莫扎特的器乐协奏曲的创作带有特殊的意义。莫扎特写了各种类型的协奏曲共五十多部，其中以钢琴协奏曲占最重要的地位。莫扎特通过自己的创作实践改革了过去这种体裁单纯偏重于技巧性的倾向，使它具有与交响乐同等的表现意义。例如他的«d 小调钢琴协奏曲»、«c 小调钢琴协奏曲»、«A 大调单簧管协奏曲» 等都不逊于他的交响乐作品。同时，莫扎特也为这种体裁确立了固定的结构原则——双呈示部，附有技巧性的"华彩乐段"以及三乐章的套曲结构等等。莫扎特对协奏曲的创作和改革，基本上解决了海顿所没有解决的任务，并直接影响了贝多芬的创作。

在室内乐方面，莫扎特的作品数量也是很多的。其中以钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏的影响最大。这些作品内容深刻、形式多样、主题形象生动丰富。由此看出，他比海顿等前辈要成熟得多。他的奏鸣曲风格大多数是生活风俗性的，主题是富于歌唱性的。在这里也可以看到典型的维也纳古典风格的"歌唱性的快板"。变奏曲的形式在奏鸣曲中被广泛运用，成为古典的装饰变奏的经典性的作品。如他在 1778 年所写的«A 大调奏鸣曲» (K. 331)就是一个突出的例子。对钢琴技巧的运用上，他也要比海顿等人的作品更近代化，更富于效果。1785 年他所写的 «c 小调幻想曲»(K. 475)是他奏鸣曲体裁中的一个独特的作品。这是一首具

有丰富形象的、强烈戏剧性的作品。整个作品体现了多种内心心理的矛盾和发展，在和声语言的运用上非常新颖、大胆和富于动力。

(在宗教音乐体裁方面以他最后一部创作《安魂曲》具有突出的意义。这里可以看出巴赫、亨德尔的宗教音乐传统的重大影响。但是，莫扎特的《安魂曲》体现了比他们更加鲜明的世俗化、更强烈的人道主义倾向。这部作品的基本性格是悲剧性的、抒情性的，其中以第六、七、八三个乐章写得最出色，成为整个乐曲悲剧性高潮的中心。但是，在这部作品中也有许多非常明朗的、光辉灿烂的篇页。从这部作品中可以感到作者是那样地向往光明、幸福，但他从现实生活中所获得的却是深刻的悲痛和黑暗。因此，在这部宗教性的作品中所实际反映的是当时处于社会矛盾冲突下人们的悲痛的生活感受，以及人们对理想仍怀着美好希望的真情流露。整个作品虽然是悲剧性的，但它并不是悲观主义。

最后，在莫扎特所写的娱乐性器乐体裁中以及大量的德意志舞曲中也有不少是优秀的作品，这些作品直到今天还经常在音乐会里保持着它们的生命力。特别是他后期所写的那些德意志舞曲、乡村舞曲，不仅为我们保存了不少当时的民间音乐，同时还使它们具有更高、更完美的艺术形式。)

4. 结　语

莫扎特在短短的一生中创作了数量惊人的作品，并且无论在歌剧、交响乐、协奏曲、奏鸣曲、室内重奏、宗教体裁以及娱乐性的器乐曲、舞曲等等领域里他都写出了非常优秀的、超过自己前辈和其他同时代作曲家的重要的作品。从这一点来看，不可否认莫扎特是欧洲音乐发展史中罕见的天才作曲家。但是更重要的

是必须看到他这些艺术成就的获得是与他在当时反封建的斗争中意志愈来愈坚定、思想觉悟日渐成熟和对社会现实的认识愈来愈深刻分不开的。从他最后十年的生活和创作中，有力地证明了首先是他在世界观和美学观上的这些深刻变化，才促使他的创作天才得到了充分的发挥，才使他在创作中采取了不断革新态度，才使他能深刻地反映了当时这个暴风雨前夕的时代以及当时人们沸腾着的内心心理。虽然当时的贵族和出版商对他的这些革新和成就始终抱着冷淡的态度，以至于使他在生活上、经济上、精神上受到极大的打击，但莫扎特一直没有对之妥协屈服。虽然，由于贵族的打击和出版商的无情剥削，严重地损伤了他的健康，以至于在他创作最成熟的年代就过早地被剥夺了生命；但是，莫扎特的创作在他死后一百多年的音乐文化发展中发挥了积极的作用，以至一直到今天还保持着它们的坚强生命力。

七、法国资产阶级革命时期的音乐

1. 概　况

1789年，法国资产阶级在人民群众的积极支持下，通过革命斗争，迫使路易十六交出了政权，建立了共和国的政治制度。法国革命的成功鼓舞了国内外一切被压迫、被统治的阶层，也激起了国内外一切封建统治阶级的震惊和仇视。外国统治阶级从搞阴谋颠复一直到直接进行军事干涉，企图扼杀这个年轻的资产阶级革命政权。当时法国的资产阶级为了巩固革命的胜利以及反抗外国的干涉，迫切要求通过一切手段进一步鼓舞群众，团结群众为“共和国”和“自由”去抗击一切阶级敌人的进攻。

革命政权根据需要迅速地建立了自己的音乐事业——成立了

国民近卫军的军乐队、近卫军的免费音乐学校（这就是巴黎音乐院的前身）以及建立了国家剧院等等；团结了一批愿意为革命政权服务的老一辈音乐家，如高赛克（Gossec）、皮契尼（Piccini）、蒙西尼（Monsigny）、拜西埃罗（Paisiello）、格莱特里（Gretry）等等。并且不久一批年轻的、优秀的作曲家如凯鲁比尼（Luigi Cherubini，1760—1842）、泼莱叶尔（Ignaz Pleyel, 1757—1831）列修叶尔（Jean-Francois Lesueur，1760—1817）、卡戴尔（Charles-Simon Catel,1773—1830）、音乐活动家及组织者萨莱特（Bernard Sarrette,1765—1858）以及许多非职业的作曲家，如«马赛曲»的作者里尔（Ronget de Lisle, 1760—1836）等等也陆续涌现了出来。甚至于某些共和国的议员，在当时也曾公开承认音乐艺术的巨大社会作用，坦白地阐明音乐与政治、音乐与革命斗争的密切联系，正式建议把音乐列入国民教育计划中。例如著名的哲学家、国民议会主席米拉布（Honoré Graf von Mirabeau,1749—1791）曾热情地指出：“快乐的歌唱及人民的音乐会，在争取自由的运动中能唤起多大的鼓舞力量！”而另一位政治家、哲学家多诺（1761—1840）也曾明确地指出：“共和国时间虽短，但已告诉我们音乐这种艺术比其他艺术更能抓住人的精神、使幻想飞翔、解除人的痛苦、统一群众的感情、使无数人的意志一致……”。

资产阶级革命的胜利使音乐家的社会地位也得到了改变，他们不仅作为一个艺术家受到社会的尊敬，并且也开始取得了作为一个公民的一切权利。因此，许多音乐家在当时都积极地参加新社会的一切活动，并热情地通过创作和演出来歌颂新的社会以及革命的胜利。象高赛克、蒙西尼等人因此获得了国家所授予的荣誉。

在革命的时代，群众性的音乐活动得到了繁荣。各种革命的

节日（如理性节、联邦节等等）以及各种群众性的活动（如庆祝战斗的胜利、送葬以及号召参军等等）中均有音乐的演出。音乐艺术与人民群众建立了密切的联系。街头的集体歌唱，广场的大型演出以及剧场里群众性的表演使音乐演出的规模、形式和性质与过去相比有了巨大的变化，得到了许多新的发展。

2. 声乐创作

当时特别被重视和发展的是群众歌曲体裁。其中大多数是进行曲性质的，如«马赛曲»（原名«莱茵军队的军歌»）以及«出征歌»（梅雨尔作曲，后被称为“第二马赛曲”）和«7 月 14 日»（高赛克作曲）等等；也有不少是舞曲性的，如当时广泛流传的二首歌曲：«沙·依拉»（«Çaira»，意即“这样就行了”）以及«卡尔曼努拉»（«Carmagnola» 一种舞曲的名称，作者佚名）就是以民间流行的“对舞”及“回旋曲”的曲调填词而成的。

其次，合唱体裁也获得了较大的发展，因为当时节日、集会很多，在这些场合常常结合有大型的合唱演出。许多作曲家写出了不少这类好的合唱作品，如高赛克为密拉布之死所写的«送葬进行曲»和为联邦节所写的«联邦节赞歌»；泼莱叶尔为庆祝 8 月 10 日革命一周年所写的 «8 月 10 日的革命»；梅雨尔为理性节所写的«理性的颂歌»以及高赛克所写的«自由颂»、«平等颂»等等，都是当时具有代表性的作品。

这些创作在内容上都密切配合当时政治生活的需要，为了鼓舞群众的斗志，表达对革命英雄牺牲的悼念以及歌颂革命的胜利、宣传资产阶级革命的政治理想等等。例如«出征歌»的歌词大意是这样的：“胜利之神一边在歌唱，一边为我们打开了牢笼；自由之神引导着我们前进。战争的号角响彻南北，斗争的时刻已

经来到。法国的仇人发抖吧，残暴的国王发抖吧！作了主人的人民在前进，暴君们进坟墓去吧！共和国在召唤我们，不是战胜就是死亡。一个法国人应该为共和国而生，为共和国而死。”

这些歌曲大多具有一定的英雄性、号召性和群众性的风格。而大合唱则更多偏重于颂歌式的风格，气魄宏伟。歌曲形式为了便于在群众中广泛流传（有些就是直接从群众斗争中产生的），一般较短小精干，语言也比较通俗。大合唱的形式由于主要是用于庆祝节日在广场上演出，故篇幅比较冗长，规模非常庞大，有的作品包括一个两千人的合唱队以及一个非常庞大的管弦乐队。

3. 歌剧艺术

歌剧一直是法国公众所重视的体裁，在革命的年代，歌剧仍然被认为是具有巨大社会意义的艺术形式。因此，当革命政权建立之初，就将原来的“皇家音乐学院”改为国立大歌剧院，专演歌颂革命的大歌剧；另外还建立了两个喜歌剧院。

当时的大歌剧的戏剧情节一般不十分复杂，常常是以专制的君主政府被打倒，人民群众歌颂胜利以及群众欢庆革命的成功作结束。因此，在形式上有些类似舞台化的大合唱，例如高赛克的歌剧《共和国的胜利》就是典型的例子。

由于所反映的主要是政治斗争，是革命的生活，所以在这些歌剧里吸取了许多革命歌曲和群众舞蹈的音调，出现了许多群众的场面，使得原来法国大歌剧体裁所特有的学院式的气氛发生了很大的变化，使之充满了革命的情绪和生活气息。例如格雷特里所写的歌剧《威廉·退尔》和《共和国的女代表》等就是鲜明的例子。

喜歌剧体裁在当时也得到了新的发展。它是在过去“严肃的

喜歌剧”基础上加入了富于英雄性、戏剧性的情节而逐渐形成的新形式，一般称之为“拯救歌剧”。它的基本情节大多是描写一个为解除人民痛苦而向暴君作斗争的英雄，他经历了种种苦难的考验，终于在最危急的情况下得到了拯救。它又常常与爱情的情节相结合。

为了表现许多惊险的情节、富于戏剧性的场面，他们采用了“音乐朗诵剧”(Melodrama)的形式，运用种种手法来塑造这些造型性的效果。对于作品的配器方面，他们给予了新的发展。因此“拯救歌剧”对于后来浪漫主义的歌剧在这方面曾产生了很大的影响。当时对这种体裁有着特殊贡献的是凯鲁比尼和列修叶尔。例如凯鲁比尼的《洛多依斯卡》(Lodoiska)、《挑水的人》(Le Porteur d'eau)和《梅狄》(Médée)，列修叶尔的《山洞》(La Caverne)就是最有代表性的例子。

十八世纪九十年代末，随着法国革命逐渐走入低潮，法国的歌剧(特别是“拯救歌剧”)创作也出现了危机。具体表现为歌剧内容的社会性、革命性逐渐减弱了，歌剧的戏剧性也逐渐变为对纯粹的离奇情节的追求了。

法国1789年资产阶级革命时期音乐文化随着法国革命形势的变化(特别是在拿破仑专政以后)逐渐产生了质的变化。但是，无疑地它在欧洲音乐文化的发展史上具有特殊的意义。从革命时期的音乐生活和音乐创作中，可以看出当时作为革命领导阶级的资产阶级曾经重视过音乐艺术在政治斗争中的实际作用，同时这些音乐确实在人民群众的反封建斗争中起过组织、教育、团结、鼓舞群众的积极作用。在资产阶级音乐艺术的发展史上，音乐艺术也只有在这个时期才真正受到人们那样的重视、欢迎；音乐家也只有在这个时期才真正得到群众的支持和社会的尊敬。因此，

这时期的音乐创作在题材内容上具有鲜明的革命倾向；在体裁形式上具有一定的群众性；在形象和感情方面具有一定的英雄性、人民性。尽管这些创作（特别是大型作品）由于它们产生的过程都比较仓促，作曲家对这种新的题材、内容和新的形式风格的表达还缺乏经验，因而这些作品本身不可避免地还存在一些缺点，但是，它们的产生和流传对法国音乐艺术中残存的宫廷影响却给予了有力的打击，根本改变了法国音乐生活和音乐创作的面貌。这些情况对当时欧洲其他各国进步的艺术家（特别是德国）以及19世纪的进步的艺术家产生了重大的影响。

可以说，没有法国的资产阶级革命斗争，没有法国资产阶级革命时期那种英雄性、群众性的革命音乐，也就不会产生象贝多芬那样伟大的作曲家。

可是，由于资产阶级唯心主义音乐理论的影响，对这些音乐创作的研究和评价一直没有得到应有的重视，反而被某些理论家加以歪曲或任意抹杀。因此，一直到现在对这时期音乐文化资料的收集和研究还有待进一步去努力。

第二章　贝　多　芬

一、生平及创作道路

路德维希·凡·贝多芬（Ludwig van Beethoven）于1770年12月16日诞生于莱茵河畔的波恩城。他的祖父是当地宫廷乐团的乐长，他的父亲是一个男高音歌手，他的母亲是宫廷御厨的女儿。贝多芬生长的年代正是约瑟夫二世推行他的“开明专制”的时期，波恩的统治者也效仿着实行了一些改良的措施，使波恩——寇恩这个莱茵河畔的“僧侣走廊”成为当时德国的启蒙运动中心地之一。贝多芬的幼年就是在这样的环境下成长起来的。一般说，贝多芬的一生可分为四个时期。

（1）波恩时期（1770—1792）：

贝多芬的童年是很悲惨的，当他四岁的时候就在父亲的强迫下开始学习钢琴和提琴，八岁就开始在寇恩的听众面前公开表演。但是，贝多芬并非是莫扎特式的神童，同时他所受的音乐教育也和莫扎特很不相同，因此，他父亲想使他象莫扎特那样轰动欧洲的打算未能实现。

从1781年（11岁）起，他开始在当地剧院的乐队里工作。当时这个乐队的指挥奈弗（C. G. Neefe,1748—1798）是一位有修养的、倾向于启蒙运动的作曲家，他对于发展德国的民族歌剧——歌唱剧——也曾有过一定的贡献。在他的教导下，贝多芬才真正认识了学习德国民族音乐传统的重大意义，并开始学习巴赫的

《平均律钢琴曲》和埃曼纽尔·巴赫的钢琴奏鸣曲。同时，奈弗也引导贝多芬接受了启蒙运动的影响，首先对当时德国的进步文学发生浓厚的兴趣。当时，贝多芬非常崇拜克洛普施托克的诗。

从1787年他的母亲去世以后，贝多芬开始负起全家的经济重担。但是，强烈的求知欲和上进心使他没有为当时艰苦困难的遭遇所屈服。他与当地倾向于启蒙思想的勃洛宁一家结成了亲密的朋友，并且与当地进步文艺活动中心（一个名叫柯赫的寡妇所开的一家书店）有着密切的联系。同时，他还设法去波恩大学旁听哲学课，并且热情地崇拜当地最激进的一位启蒙学者——波恩大学文学教授E.施奈德尔。正是在他的影响和帮助下，年青的贝多芬才广泛地诵读了希腊文的、拉丁文的古典文学，以及莎士比亚、歌德、席勒等人的作品。

1789年法国资产阶级革命爆发的消息震动了整个波恩的知识界。年青的贝多芬从施奈德尔充满革命热情的诗篇中第一次知道了这件事，并且也激起了他自己的革命热情。当时在他写的一首合唱曲《谁是自由人》以及《约瑟夫二世之死》大合唱中，也曾经表现出类似这样的思想感情。当然，对当时德国进步知识分子讲来，还不可能彻底抛弃对“开明专制”的幻想。

《约瑟夫二世之死》大合唱的创作正是他以巨大的热诚表现这种幻想的产物。他诚挚地哀悼约瑟夫二世之死，热情地把约瑟夫二世当作人民的救世主那样来歌颂：歌颂他对黑暗势力的战斗，歌颂他把光明带给了人民等等。

在整个波恩时期，他写下了自己最早的一批器乐作品，例如：《d小调弦乐三重奏》(Op. 8)、二首简易的钢琴奏鸣曲（Op. 49,№. 1、2）以及一些钢琴小品(Bagatelle,Op. 33)等等。这些作品的风格基本上是海顿、莫扎特式的，只是在这些作品某些抒情的

篇页中才流露出贝多芬自己所特有的深情的旋律。

1792 年当海顿路过波恩城时，他与贝多芬彼此认识了。同年 11 月在海顿等人的鼓励支持下，贝多芬离开了自己的故乡，定居于维也纳。

（2）维也纳初期（1793—1802）：

最初，贝多芬是以一位天才的青年钢琴家出入于维也纳各贵族的门庭，受到他们的热情接待和保护。在与贵族的广泛交往中，一度曾经使他在思想上产生过对上流社会的幻想。他开始在生活方式上接受贵族阶层的影响，衣着华丽，喜欢跳舞，甚至于对贵族的小姐们产生了强烈的爱情，幻想着与她们结合。这一切曾促使他对当时维也纳统治者残酷镇压“约瑟夫主义者”以及许多同情法国革命的群众领袖的情形，表示出淡漠的态度。

但是，贝多芬所处的时代究竟与海顿、莫扎特的时代不同了。他有着更成熟的资产阶级自觉性和更强烈的个人自信心、自尊心。他与贵族的关系一开始就表现出自己并不甘愿作他们的奴仆，而要与贵族以同等的或更高的身分往来。因此，即使在维也纳初期他还作为一个贵族沙龙中的“宠儿”时，他仍然没有完全失去早年所受到的启蒙思想的影响。他曾充满信心地向他的朋友们表示：“当你们再见我的时候，你们会发现我成长了；不仅作为一个艺术家我比以前较为成熟，作为一个人我比以前也较为善良完满了。如果我们祖国能再富裕一些的话，那么我将只为了穷人的福利而演奏我的艺术。啊！那是多么幸福的时刻啊！艺术，我能够迎接你，并且创造你，我感到多么幸福啊！”（1800 年的信）。后来当他渐渐发现他的理想与当时的社会、与他自己的生活还存在着很大的矛盾的时候；当他在与贵族们的交往中不断地感到自己与他们之间存在着阶级的差别，感觉到贵族们实际上并没有真正

平等对待他的时候；当他在与贵族少女的爱情屡遭挫折的时候以及从1796年起开始发现的耳病愈益严重、日渐面临着耳聋威胁的时候，贝多芬逐渐增长起一种对现实不满、对个人命运反抗的思想感情。这时的贝多芬正好象歌德小说中的维特一样：一方面是充满了内心的苦闷和对现实的强烈反抗，另一方面又经常沉缅在深厚的感情中，表现得十分温情。

贝多芬到维也纳不久就在海顿的直接指导下学习作曲，同时又相继向当时著名的对位法教师阿布莱希兹贝格(J. G. Albrechtsberger,1736—1809)、著名的歌剧作曲家申克（J. Schenck,1753—1836)和著名的歌剧作曲家萨列埃列（A. Salieri,1750—1825)等人学习音乐理论及作曲。

他在维也纳初期所写的一些作品，表现出受到海顿、莫扎特等大师们的深刻影响，如他题赠给海顿的三首钢琴奏鸣曲（Op. 2 №1、2、3)、他的«♭B 大调第二钢琴协奏曲»(Op. 19, 1795)就是突出的例子。后来逐渐在他的一些创作中也表现出那种“维特式”的性格，例如«c 小调悲怆奏鸣曲»（Op. 13,1798)、«♯c 小调月光奏鸣曲»(Op. 27, № 2,1798)以及歌曲«阿德拉依台»（Adelaide,Op. 46,1795)等等。

1798年拿破仑用武力迫使奥地利与法国签订了和约，建立了邦交。贝多芬有机会直接接触到法国人，并且了解了当时法国革命的情况，了解了法国人民如何英勇地为自己的共和国而向外国的军事干涉作坚决的斗争，以及理解了法国革命的重大意义。同时，在那里贝多芬也直接接触到法国革命时期的音乐，并且深深地喜爱这些音乐，崇拜创作这些音乐的作曲家。这种对法国资产阶级革命的深入认识以及对法国革命音乐的直接接触促使他对社会生活和音乐创作有了进一步的认识。从1800年起逐渐在他

的创作中反映出他很自然地逐渐在摆脱海顿、莫扎特的影响，力求使自己的创作与追求崇高的理想更紧密地联系起来。我们可以从他 1800 年以后为芭蕾舞剧《普罗米修斯》所配的音乐、《C 大调第一交响乐》、《D 大调第二交响乐》、《C 大调第一钢琴协奏曲》、《c 小调第三钢琴协奏曲》以及《d 小调奏鸣曲》(Op. 31, №2)等作品中发现一种新的倾向、新的风格已在逐渐形成中。贝多芬在创作上走向成熟。

维也纳初期是贝多芬在思想上和创作上逐渐成熟的一个转折的时期。在他的创作中渐渐呈现出一种狂风暴雨般的、富于戏剧性的特质，使得他的作品逐渐与浮华艳丽的宫廷气息格格不入。特别是在 1800 年以后的创作中，革命的、英雄的因素逐渐形成了。

(3)成熟时期(1803—1814)：

《英雄交响乐》的完成，标志着贝多芬在创作道路上进入了一个新的发展阶段——成熟的阶段。这首交响乐是在裴那道特将军的提议下，为了赠献给拿破仑而创作的。他为这部巨著差不多酝酿了四年之久。这部交响乐深刻地表现了他对法国资产阶级革命的敬仰和他对这位共和革命的“旗手”(即拿破仑)的崇拜。很明显，在这部作品中他是以希腊神话中的巨人普罗米修斯的形象来刻画这位共和主义的英雄的，并且在这部作品中具体吸取了法国革命音乐的音调。在这部创作中才完全奠定了他创作的基本思维逻辑——“通过斗争，得到胜利”——以及他的新风格——英雄性、群众性的风格。即使在抒情的乐章或室内乐体裁里也转变为崇高的、庄严的或同样是英雄性的风格。在乐曲的形式上，他更加扩大了乐思的扩展性和戏剧性，加强了主题发展的集中性和逻辑性，以及套曲各乐章之间的内在连系和前后一贯的发展。《英

雄交响乐》成为这种新的创作风格的典范。当时他自己曾说:“我对我以往的作品不满意,今后我要走上一条新的道路。”

从这时期起,贝多芬才有意识地在自己的创作中选用新的题材内容。例如在他创作《英雄交响乐》的同时,他的手稿本上已经出现了许多重大作品的主题材料,其中有:《第五交响乐》的基本主题和第三乐章谐谑曲的主题;《第六交响乐》谐谑曲的中段;《菲德里奥》中欢乐的二重唱;《第四钢琴协奏曲》的主题以及《C大调钢琴奏鸣曲》(Op. 53)的音乐片断等等。也正是在这几年里他完成了他最富于戏剧性的《克罗采小提琴奏鸣曲》(Op. 47, 1803)。当《英雄交响乐》完成之后,他又陆续写出一系列的英雄性的巨著,其中包括他唯一的一部歌颂反封建革命斗争的歌剧《菲德里奥》(《Fidelio》, Op. 72. 1803—1814);他的伟大的英雄性的钢琴作品《f小调热情奏鸣曲》(Op. 57, 1804);他的第五、第六交响乐;第四、第五钢琴协奏曲;《D大调小提琴协奏曲》;《柯列奥朗》序曲;三首《“拉苏莫夫斯基”四重奏》(Op. 59, 1807)以及他的《C大调弥撒》,《钢琴、合唱幻想曲》(Op. 80,在这部新型的创作中,第一次出现了后来《合唱交响乐》的基本主题以及声乐与交响音乐结合的基本形式)等等。在这些创作中《英雄交响乐》所包含的各种重要的革新又获得了进一步的发展。

贝多芬在创作发展上的新的倾向获得了当时许多进步人士的注意和热烈支持,但是也引起了许多保守、落后者的敌视和反对。对于这些敌意的攻击,贝多芬毫不以为然地表示:“这种蚊子的叮咬,它阻挡不住一匹骏马的继续奔驰”。

我们知道当贝多芬听到了拿破仑做皇帝的消息时,他改变了原来的主意,而给自己的第三交响乐冠以“英雄”(Eroica)这个标题。这件事情反映了虽然法国革命发展到拿破仑专政的后期已开

始起了根本性质的转变，但是，法国革命在贝多芬心中所激起的共和主义精神则始终不变。

在拿破仑专政后，实际上已经将原来伟大的法兰西卫国战争转变为法国大资产阶级野心家对外扩张的侵略战争了。这个侵略战争虽然也曾暂时地把法国式的某些政治制度、一些自由思想带到了一些原来是纯粹封建统治的落后的国家，促进了那些地区资本主义经济的发展以及资产阶级力量的壮大；但是，由于法国军队的大量掠夺行为，以及日益暴露出自己作为欧洲各国统治者的面貌，于是，很快就引起了所有法军占领地区爱国人民的英勇反抗。人民纷纷组织了游击队，拿起武器为争取民族自由解放而斗争。

在贝多芬的内心也燃烧着这种爱国主义的火花，他热情地注视着这个民族解放运动，同时，他也对当时奥地利的封建统治者——他们宁肯对外族的侵略采取妥协投降的政策，而千方百计地破坏人民的民族解放运动——的卑劣行为感到无比的愤慨。就是在这种爱国主义思想的推动下，他在1810年曾为歌德的«爱格蒙特»写了配乐，并且在乐谱的结尾用文字注明："预告祖国即将到来的胜利。"同时，他还计划为席勒的«威廉·退尔»作配乐。在1812年所创作的«第七交响乐»中反映了他对人民群众遭受苦难的同情和对斗争必将获胜的坚定信心。

封建统治者利用拿破仑的失败攫取了胜利的果实，但当时德、奥的群众(包括贝多芬在内)均被一种狂热的民族情感蒙蔽。贝多芬在当时曾写了不少应景性的作品，如交响音乐«在维多利亚的胜利»以及大型声乐作品«日耳曼的重生»、«光荣的时刻»等等。正由于他对当时这种政治形势认识的浅薄，这些创作的内容和音乐是缺乏深刻的思想意义和高度的艺术概括力的；可是，正

是这些作品在当时引起了公众（包括许多贵族在内）对贝多芬的狂热的崇敬，被冷淡多年的贝多芬一下子又被称作为“欧罗巴的光荣”，称为“最伟大的音乐大师”等等。被搁置已久的《菲德里奥》又获得了重演的机会，并得到了一致的“肯定”和“赞扬”。

不久，贝多芬发现所期望的胜利的结果却是封建主义的复辟，他所获得的“荣誉”实际上不过是一种讽刺。民族的统一、人民的自由和资产阶级宪法的实行等等诺言都落空了，人民受到了欺骗，胜利的果实完全被封建阶级所篡夺。一片更加沉重阴暗的乌云又重新笼罩了欧洲各国，又重新压在贝多芬的心上。

（4）危机时期及晚期(1815—1827)：

拿破仑失败后，欧洲各国的封建统治者于1815年举行了“维也纳会议”，缔结了反动复辟的统一战线——“神圣同盟”。这个组织的唯一目的就是铲除和扼杀人民再起来进行革命的一切可能性。作为“神圣同盟”的实际领导者，奥地利首相梅特涅采取了种种反动措施，首先在奥地利加强自己的反动统治。例如在各地设立密探网，以监视每个人的言论、行动；残酷地镇压向往进步的人士和过去的革命领导人；封锁一切国内外自由言论(如报刊书籍等等)的传入；设立检查机关禁止国内任何进步的文化活动，以及大力提倡娱乐性的、堕落的、粉饰太平的艺术活动，以麻醉人民的革命意志，等等。在这些反动措施的影响下，维也纳的城市生活发生了巨大的变化，庸俗的、苟且偷安的市民习气得到了发展，肤浅的、堕落的享乐主义的文娱活动得到盛行；而许多真正爱国的、正直的人们则只能沉默不言或者为看不到有希望的前途而内心忧伤。作为共和主义者的贝多芬也以愤慨的心情注视着局势的发展。他曾说：“我们周围的一切都使我们只能完全缄默”(1815)。后来又说：“至于我，我的健康已经耗损。在这方面，我们的国家状况也起了

不小影响，而这个状况迄今还看不出有好转的希望，相反地是每况愈下”(1817)。当时他天天密切关注着政治形势的变化，并向一切探望他的人毫无顾忌地谈论这些情况。甚至有一次他曾大胆地谈论当时的皇帝说：“象这个家伙，应该首先吊在第一棵大树上”。①

这种政治上的黑暗在精神上给予他重大的打击，使他在相当长的一段时期内感到失望，并且在一定程度上对革命胜利的信心发生了动摇。而且，在这期间很多个人家庭琐事的苦恼也常使他排解不开。

此外，由于封建统治阶级的提倡，华丽的、轻松愉快的意大利歌剧又风行于欧洲各大城市，在表演艺术方面追求时髦、炫耀技术的倾向渐渐博得贵族及市民群众的欣赏。这种情况使原来比较严肃健康的、比较重视内容与形式一致的维也纳古典主义音乐创作原则逐渐被抛弃，逐渐失去了它的社会现实基础。许多当时的进步艺术家就很自然地把自己的注意力逐渐移向一般的普通人、移向农村生活、大自然或者集中于内心情感的抒发——对美好未来的幻想以及对阴暗现实的不满和悲伤；在德意志还同时掺杂了迫切要求民族统一的愿望。这种对理想和现实的观点和态度，促使在音乐艺术创作风格上产生了急剧的变化，一种新的浪漫主义的风格在逐渐形成中。作为一个经历过启蒙时期以及法国革命年代的艺术家，面对着这样的政治条件和艺术思潮，也不免会产生对自己创作风格方面的考虑和犹豫。

因此，从1815年起，整整四年的时间内，贝多芬经历了一段创作的危机时期。当时他只写了极少量的作品，他花了不少时间去收集、编配各国的民歌。几乎欧洲所有国家的民歌他都作过探索，如苏格兰、西班牙、葡萄牙、法国、意大利、瑞士、爱尔

① 以上三段引语，均转摘自《德国音乐》(哥德斯密特)，第150—151页。

兰、威尔士、俄罗斯、波兰、匈牙利以及德意志、奥地利等等。当时贝多芬把这种向民歌的追求看作自己追求自由民主的行动表现。

在危机时期所产生的一些创作中，确实可以发现他的创作风格在转变着。抒情性的风格代替了原来占统治地位的英雄性风格，例如他创作了纯粹抒情的声乐套曲«致遥远的爱人»。同时在他的«e 小调奏鸣曲»(Op. 90,1814)以及«A 大调奏鸣曲»(Op. 101,1817）中也突出地体现了抒情的风格和民歌的影响。这些都是他过去创作中少见的。尤其«A 大调奏鸣曲»（Op. 101）无论在音调或结构上，都已预示了他晚年创作的基本特点。

在危机时期，由于爱国主义思想，使贝多芬更多地靠近了J. S. 巴赫。他试图以巴赫的赋格艺术与自己的器乐创作中的交响性思维相结合，并且在乐谱的记谱上他也以德文来代替向来作为传统的意大利术语。

从 1819 年起，他基本上度过了自己创作上的危机时期，重新又把自己的注意力集中于反封建的斗争方面。我们从当时他和别人谈话的笔记中可以发现他对拿破仑的看法有了改变，他深深地同情当时意大利反对奥地利统治、争取民族解放的革命斗争；希腊人民争取独立的斗争；西班牙人民反封建的革命斗争以及匈牙利的农民起义等等。他也热情地关注着德国人民争取自由的运动，并且经常在饭店里毫无顾忌地批判、讥讽当时的政府、警察和贵族老爷们。这一切都说明了他终于从沉默的圈子里挣扎了出来，他没有向反革命的势力低头，他没有放弃自己民主的共和的政治理想。

我们可以从他的«庄严弥撒»、«♭B 大调奏鸣曲»（Op. 106)和«第九交响乐»等创作中看出：他对革命胜利仍没有失去信心，他

对人民的痛苦的命运抱着深厚的关切。尤其在《第九交响乐》中，他富于哲学意义地反映了：必须经历长期的艰苦的斗争，必须先使全世界千百万人都像兄弟一样拥抱起来后，才能获得真正的欢乐这种思想。俄罗斯音乐学家谢罗夫指出了贝多芬在这个作品中所体现的思想与席勒原作的思想有着重要的区别（席勒原诗的意义是："当快乐的羽翼所到之处，所有的人都变成了兄弟"）。因而在这个作品中所体现的英勇的斗争形象以及胜利以后的欢乐，要比他过去的创作具有更深刻、更宏大的感人力量。但是，尽管这个作品被称作"高峰"，但它反映的也不过是资产阶级的理想而已。

但总的说，他晚年创作的艺术构思更深刻、细致和复杂了：积极地要求行动与悲痛的沉思、相信未来的胜利与充分理解到斗争的艰巨性、对当前现实的愤慨与对理性及和平的企求等等矛盾的心理交织在一起了。因此，这些创作的形式也更自由和复杂化了——复调因素大大加强了，曲式结构方面即兴性的倾向或多种结构混合运用的倾向愈益明显，主题本身内部包含着不同的形象的矛盾、冲突等等。古典的奏鸣曲式原则已渐渐被一种新的形式原则所代替，贝多芬晚期的创作显示了这种巨大变化的开端。

贝多芬的晚年是他一生最悲惨、最痛苦的年月，政治上的孤寂、生活上的孤苦伶仃以及经济上的贫困（他一直设法找一个固定的职位，一直遭到失败，他的作品也很难找到出版的机会），这种种因素也不能不对他晚年创作风格的形成产生一定的影响。

如果说，在他成熟时期的创作里主要是反映了那个充满斗争和光辉的革命时代的话，那么在他晚年的创作中则更多地反映了他在那个阴暗现实条件下丰富的、复杂的内心世界。贝多芬至死并没有失去自己的革命乐观主义和前进的勇气，直到病危临死的

日子里他还计划创作《第十交响乐》和以巴赫名字为主题的序曲等等新作品。可是，这些计划都没有得到实现，1827年3月26日他病逝于维也纳。

二、创 作 特 征

管弦乐是他创作的中心，而其中又以交响乐的创作占特殊重要的地位。通过他的交响乐，可以了解他全部创作的基本面貌和重大革新。通过它们也可以看到交响乐如何从海顿、莫扎特时代过渡到以舒伯特、门德尔松为代表的新的发展时期。

贝多芬的交响乐从内容上看大致可分为这样几种类型:

（1）英雄性、戏剧性的，这是他创作的最基本的一方面，如第三、第五、第九交响乐;

（2）生活风俗性、抒情性的，如第一、第四、第八交响乐;

（3）群众性、舞蹈性的，如第七交响乐。

其他如第二交响乐则既有生活风俗的特点又有豪迈的英雄气概，第六交响乐则既有生活的景象、又有对大自然的描写，并带有一定的哲理性。从时代风格的变化来看，则第一、第二交响乐中还保持相当明显的维也纳古典主义的传统特点；而在第三、第五、第七、第九交响乐中则为典型的贝多芬式的，同时还结合了法国革命音乐的雄伟、壮丽的性格；在第四、第六、第八交响乐中则比较接近于后来的浪漫主义风格，带有明显的抒情性，甚至于是幻想式的或具有浪漫气息的。

《C大调第一交响乐》(Op. 21, 1800) 在音乐风格、曲式结构和配器上受海顿的影响最大，尤其第二、第四乐章更为明显。但是，在这部作品中也有他自己的特点，例如第一乐章的主部主题

一开始就建立在从属到主的和声连接上，赋于了极大的动力性。在主题的内部就开始了离调，形成 T——→DD——→D——→T 的调性关系，因此主部主题本身就具有丰富的展开性。第三乐章虽然他仍标了小步舞曲的标题，但音乐的性格却更接近于谐谑曲。贝多芬把谐谑曲的音乐带进了交响乐体裁，代替了原来的小步舞曲，大大增强了这个乐章的表现力。

《D 大调第二交响乐》（Op. 36,1802）虽然与第一交响乐的创作仅相隔两年，但整个套曲除了第二乐章外都已具备他自己的创作特征了。在第一乐章的引子里出现的动机很类似后来在第九交响乐中出现的 d 小调的庄严的动机，并且有意思的是这个动机在后面的发展中也与第九交响乐中的情况比较接近。主部主题本身虽然很简单，但展开部却具有惊人的扩展性。以主题作为一个种子给予巨大的展开，正是贝多芬交响乐及奏鸣曲创作的典型的特点。第一乐章的尾声很大，主题在尾声中再次得到了展开。这里他把尾声作为奏鸣曲式的第二展开部，解决了在展开部、再现部里所尚未解决的戏剧性的冲突。这种对尾声作用的新的处理，也是贝多芬在奏鸣曲式上的贡献，这样就使奏鸣曲几个部分的音乐发展更富于戏剧性的表现力。

《^{b}E 大调第三"英雄"交响乐》(Op. 55,1804) 是标志他在创作上完全成熟的一部里程碑式的作品。这部作品无论在内容和形式上都远远超过了维也纳古典交响乐的意义和风格了。在这部作品中出现了一系列新的特点:

（1）它的创作内容已明确地与当时先进的政治思想相结合，大大提高了交响乐体裁的社会意义，开辟了器乐创作的新的发展方向。

（2）英雄性的构思和形象已经成为整个交响乐的主导。

(3) 整个套曲从一个统一的题材和构思出发，形成一个统一的发展过程。各乐章之间在内容上是前后连贯的，在音调上也是相互联系的(它以第一主题的音调做为串联各乐章的基线)，各乐章之间内在联系紧密。

(4) 开始有意识地运用标题性的创作原则，使这部作品的巨大而复杂的构思都通过典型形象的刻画具体表达给听众。因而大大缩短了器乐体裁与广大听众之间的距离。

(5) 由于表现内容和刻画形象的需要，他大胆突破了维也纳古典交响乐的程式，在创作上进行了各种革新。如：在第二乐章运用葬礼进行曲的音乐；第四乐章运用变奏性和回旋性相混合的结构，使乐章的规模更加庞大和多样化了；广泛而创造性地运用了复调的手法，使巴赫式的复调传统增加了战斗性和英雄性的新的特质；扩大了副部的结构和意义（一般说，在海顿、莫扎特的交响乐创作中副部发展都不是很大的)等等。

(6) 广泛吸取法国革命音乐的音调作为交响乐各乐章的主题音调基础。如：第二乐章的主题与高赛克为米拉波葬礼而写的《葬礼进行曲》的音乐，第三乐章的主题与梅雨尔序曲《年青的亨利》(Le Jeune Henri) 的音乐，第四乐章中 d 小调变奏的一段与格雷特里《共和国之女代表》中的一段舞曲，均有非常密切的联系。

《♭B 大调第四交响乐》(Op. 60, 1806—1807)是一部充满幻想、愉快、明朗和活力的交响乐。贝多芬在创作手法方面进行了许多新的、大胆的探索，例如在第一乐章的引子里运用神秘的、朦胧的形象以与主部明朗、愉快的形象形成鲜明的对比。在调性布局上贝多芬也作了大胆的处理，例如从引子到主部就运用了同主音转调的方法从 ♭b 小调——→♭B 大调，在终曲展开部中则出现了全

音关系的调性对比，从 ^{b}A 大调——→^{b}b 小调——→c 小调——→d小调——→e 小调。这种急速的远关系调性转换使这部作品的和声色彩非常丰富、非常灿烂。此外在作品的音调上抒情性的和民间的因素也非常突出，例如在第三乐章中有着明显的奥地利民间连得勒舞蹈的形象。在第三乐章的中段则出现了民歌的旋律，还伴以低音弦乐的颤音，好像是乡间风笛的声音，刻画出一幅动人的田园景象。

«c 小调第五交响乐» (Op. 67,1805—1808)是一部与«英雄交响乐» 相类似的英雄性、史诗性的作品。整个作品通过两个对立形象之间的不断冲突加以展开，因而带有巨大的紧张性和戏剧性。作品的结构非常简练、集中。如第一乐章引子的动机，就是贯穿整个乐章音乐发展的基本种子——它作为引子的动机又作为主部主题的基础，又作为副部的伴奏，结束部的基本节奏，又作为发展部展开的主要材料。同时，引子的动机也在后面几个乐章中得到不同变形的贯穿发展——在第二乐章的第一主题内，在第三乐章的第二主题内，在第三乐章与终曲的过渡中，以及在终曲的尾声里。此外，乐章与乐章之间由于相互直接引用彼此的主题，因此在结构上更加严谨了。这说明了他对生活现实的深刻概括和他在艺术构思上的高度集中。

«F 大调第六“田园”交响乐» (Op. 68,1807—1808) 是贝多芬广泛运用标题性原则的最突出的代表作。不仅整个作品、而且每章都有标题，作品的基本内容是通过对大自然及农村生活景象的描写来反映人的崇高和生活的伟大。因此，这部交响乐的意义不单纯在音乐对生活的如实的描写上，同时还包含一定的哲理性的意义。这里标题性原则的运用是多方面的，有直接的造型性的描绘(如鸟鸣、雷雨等等)，也有通过某些联想而引起的具体形象刻

画（如以村民的器乐吹奏和舞蹈来刻画人的愉快生活和农民的健康、乐观的感情等等）。但是，作为基本的原则是以抒情的手法来反映现实的各种形象的；即通过作者自己对外界的不同感受、各种不同的情感变化来反映总的形象发展过程和总的生活内容。所以贝多芬的标题性原则远远超出了十八世纪库普兰、拉莫等人所创造的简单模仿的范围，而获得了它更高的感情和表现的意义。贝多芬这种对标题性的新的理解，对后来的柏辽兹、李斯特有着很大的影响。

«A大调第七交响乐»(Op. 92,1812）是一部很独特的作品。它具有英雄性的性格，但它并不像第三、第五交响乐那样，有一个通过斗争最后达到胜利的完整的发展过程。它主要是通过人民群众的各种欢乐场面来表达一种富于活力的英雄形象。整个第一乐章自始至终贯穿着一种力度的运动，它以$\frac{6}{8}$拍子带有附点节奏的舞蹈性主题作为基础。在这个乐章里有不少力度的变化，也有不少紧张性的高潮；但是，它们并不是由于对立形象戏剧性的冲突所形成的，而是整个乐章的音乐就像一股巨大的浪潮一样，不停地在起伏，造成了充满活力和充满激情的力量。第二乐章与整个交响乐形成鲜明的对比，是一首富于歌唱性的葬礼进行曲。音乐非常动听，而且十分深情。主要主题是由一个很流畅的、但却是十分忧郁的旋律和一个带固定节奏的、沉重的基本主题相结合而构成的。这两个旋律以复对位的方式交织在一起，勾画出一幅痛苦的凄凉的景象。乐章中间虽然也有与之成对比的段落，但基本主题的固定节奏始终伴随着，使整个乐章都蒙上一层阴暗的色彩。交响乐的终曲又回到第一乐章那种愉快、明朗、生气勃勃的气氛中来，甚至比第一乐章更强烈，更富于力量。这里在舞蹈性音乐中又加入了进行曲的因素。终曲的音乐，也是以各种不同的

三种节奏型的交替，作为基础的。所以，整个《第七交响乐》最鲜明的特点是它具有多样的节奏变化。

《F大调第八交响乐》(Op. 93,1812)它虽然与《第七交响乐》完成于同一年，但是，却完全别具风格。它是一部富于诗意的、抒情的、室内性的交响乐。它富于诗意地描绘了日常生活中的情景。整个交响乐的音乐同样也是以舞蹈性的音乐作为基础，但它的性格富于典雅的谐趣。为了突出这部交响乐的生活风俗气息，贝多芬运用了传统的小步舞乐章。这部作品在和声和配器手法方面都有许多新颖的、别致的处理。

《d小调第九"合唱"交响乐》(Op. 125,1819—1823)与《第八交响乐》相隔了差不多十一年的时间，而实际上它的乐思的酝酿过程还要更长。这是一个宏伟的、充满着哲理性和英雄性的作品。它的创作标志着贝多芬已渡过了自己的创作危机时期，重新又回到作为一个共和主义的战士的岗位上了。值得注意的是，在这部作品中他大胆地把康塔塔与交响乐结合了起来，并且所选择的歌词是席勒的著名诗篇《欢乐颂》。我们知道，贝多芬在1808年所写的《钢琴、合唱幻想曲》中已出现与《欢乐颂》主题很接近的旋律，到1812年他又着手对《欢乐颂》进行过创作。但一直到在《第九交响乐》中他才最后把它肯定了下来。贝多芬在处理席勒这首长诗时是有所增删的，并且把它置于交响乐的终曲内。这些都可以说明贝多芬在创作中是有着自己的深刻见解的。他以音乐使席勒的原作具有更明确的思想性，并使之获得了更大的热情与力量。

《第九交响乐》的构思和内容也是通过苦难和斗争达到欢乐的发展过程，但是它比第三、第五交响乐更为宏大、细致和复杂。在第一、二、三乐章中他表现了走向欢乐前所经历的和所体验的一切：其中有苦难，有战斗，有炽烈的热情，也有严肃的沉思，

有痛苦和犹豫，也有愉快和希望。在痛苦、犹豫、希望、激动等等感情的呈示中，反映了向阴暗势力不断战斗的过程和不屈不挠的意志。因此，他很合乎逻辑地把“欢乐”作为整个套曲全部思想发展的终点，尽情地加以颂扬。在艺术形式的创造上他也作了许多富于革新的探索。首先，在乐章的规模上是大大地扩大了，例如他在第一乐章奏鸣曲式的主、副部中都运用了包含好几个主题所组成的主题群作为音乐发展的核心；把第二乐章谐谑曲第一部分本身扩大为一个完整的奏鸣曲式；以及在终曲庞大的合唱前面加上了一段很长的器乐前奏等等。在乐曲的结构方面也更复杂化了，出现了混合的结构原则。整个作品的形象虽然众多，艺术构思虽然非常复杂，但所有的主题音调都很简单、通俗，并且与民间音乐有着密切的联系。因此，尽管《第九交响乐》篇幅很大，但标题性却很清晰。贝多芬在这里成功地体现了思想性与艺术性相统一、内容的深刻性与形式的易解性相结合的原则。在配器方面他创造性地把人声作为一组“乐器”与管弦乐队交响化地结合了起来；他的这种探索对后来的柏辽兹、李斯特、玛勒等人都有很大的影响。

序曲的创作在他全部创作中也占有特殊的地位。他在这方面写的数量并不很多，但每一首都具有鲜明的标题性，形象很具体、生动，音乐富有很大的感染力和说服力。在贝多芬的序曲中不仅有剧中人物形象的典型刻画，同时也根据基本情节发展作了概括性的表达。同时，这些序曲的题材内容都是进步的，他们的音乐形象也是富于英雄性的。因此，像他的《柯列奥兰》、《哀格蒙特》、《莱翁诺拉》第三序曲等作品，在今天也都当做为他单章性的独立的交响音乐来看待。

贝多芬一共写了七部器乐协奏曲，其中有五部钢琴协奏曲，

一部小提琴协奏曲，一部小提琴、大提琴、钢琴的三重协奏曲。在这些作品中除了第一、第二钢琴协奏曲属于他早期的作品外，其余都是他成熟时期所写的作品。他的这些协奏曲无论在形象的生动、丰富方面，规模的宏伟以及构思的严谨、集中方面都可以和他的交响乐相媲美。其中特别以他的«G大调第四钢琴协奏曲»（Op. 58,1805)、«♭E大调第五钢琴协奏曲»（“皇帝”,Op. 73,1809）以及«D大调小提琴协奏曲»（Op. 61,1806）这三部占有特殊重要的地位。此外，他在1808年所写的«钢琴、合唱幻想曲»也是一部非常独特的协奏性的作品。这部作品除了在内容和音调上与后来的«第九交响乐»有一定的联系外，在形式的创造上他试图把钢琴、合唱、乐队这三种表现力很丰富的音乐手段结合在一起；同时他开始探索以单乐章性结构来写。尽管这部作品本身还有一些缺点，但他的这种探索对后来也有一定的启发和影响。

在室内性的器乐创作方面，他的钢琴音乐意义最大。特别是在钢琴的奏鸣曲中贯穿着和他在交响乐创作中相似的一切原则和思想。甚至于可以说他的钢琴奏鸣曲要比他的交响乐在形式创造上更自由和更多样化。

如果说从第一到第七的七首钢琴奏鸣曲中还可以找到明显的海顿、莫扎特的痕迹，那么从«第八奏鸣曲»（“悲怆”,Op. 13,写于1798年）起就明显地显露他自己的风格了。«d小调奏鸣曲»(Op. 31,№,2,1802—1804)也很突出，它的第一乐章主部主题本身就包含了两个对立的因素：一个是沉思的、宁静的因素（建立在b小调的属和弦上)，随后接着一个暴风雨式的、富于行动的因素。整个乐章的音乐展开就带有非常强烈的戏剧性和冲突性。在他的«D大调奏鸣曲»（“田园”,Op. 28)和«C大调奏鸣曲»（“华尔斯坦”,Op. 53）等作品中则特别闪耀着清新和明朗的大自然的光

辉，特别富于生命的活力和生活的气息；在他的《f 小调奏鸣曲》（“热情”，Op. 57），《♭B 大调奏鸣曲》（Op. 106）和《c 小调奏鸣曲》（Op. 111）等作品中则更突出的是它们的宏伟性和英雄性。尤其是《♭E 大调奏鸣曲》无论在规模和气势上都超出了室内体裁的特点而更接近于协奏曲的特点了。在《♭E 大调奏鸣曲》（“告别”，Op. 81a）中对标题性原则的运用最为突出，每个乐章均有文字的标题，三个乐章在形象的发展上，前后贯穿，形成一个非常严谨的整体。

晚年所写的几首奏鸣曲篇幅较长，乐思多，结构复杂，出现了幻想和即兴的风格。单主题内部的冲突代替了对立主题之间的戏剧性冲突；抒情性的、沉思的内省性格代替了英雄性的、富于行动性的性格。在形式结构方面，复调因素的、变奏的原则占了主要的地位。总的来说，贝多芬通过奏鸣曲的创作，巩固、发展了古典的奏鸣曲形式，并且，他自己又在这个基础上力求探索更新的形式。

此外，贝多芬把交响性的发展原则也带进了变奏曲体裁，形成了一种新的富于动力性的变奏原则——性格变奏的原则。例如他的《♭E 大调变奏曲》（“英雄”，Op. 35）以及《c 小调 32 变奏曲》（Op. 191）等作品都是典型的例子。这种变奏的原则在他的交响乐、室内重奏等各种体裁里也曾得到广泛的运用。

最后，在钢琴音乐方面他还写了一些抒情的小品《断章》（bagatelle），这些作品预示了后来浪漫主义钢琴音乐中的小品音乐体裁。

在室内重奏方面以弦乐四重奏的创作最重要。他一共写了十六首四重奏。在这些作品中可以看出他在莫扎特的基础上又向前发展了一步。如在 1806 年他所写的三首《“拉苏莫夫斯基”四重

奏»(Op. 59) 中也贯入了英雄性的、交响性的思维，因而使这些室内性的体裁在形式上得到了扩大，在风格上接近于交响乐的风格了。对四个乐器的声部处理，他也吸取了乐队的手法，创造了类似弦乐与管乐相对比的效果，以及各种各样的音响和音色的对比。同时，在这三首作品中他还直接从帕拉契所编的《俄罗斯民歌集》中引用某些民歌旋律作为乐曲的主题，使得这些作品表现出鲜明的民间色彩。[1]

晚年他写了六首四重奏，它们大都是充满细致深刻心理刻画的作品，在写法上也出现了更多更大胆的处理。例如乐章的增多、速度和感情的变化、乐章与乐章之间的和段与段之间的性格对比，单一主题的贯穿发展和变奏发展等等。像他的«$^{\#}$C 小调四重奏»(Op. 131, 1826) 就是由七个乐章组成的，并且是一贯连接，中间没有停顿。各个乐章的篇幅也很不平衡，有的很长，有的却只有十一小节。乐章内的速度变化也很大，如它的第四乐章是行板──→渐快──→中板──→慢板──→小快板──→原速。复调的手法在他晚年的四重奏中获得最广泛的运用，差不多每个乐章中都可以看到有着各种复调式的处理。他的«^{b}B 大调四重奏» (Op. 133, 1825) 就是一首庞大的赋格曲。总的说，在他晚年所创作的这些四重奏中，特别鲜明地反映了他在阴暗的政治条件下、在新的艺术思潮——浪漫主义——的影响下的复杂的内心感受。

在歌曲方面比较重要的是他的抒情歌曲创作以及对民歌的改编。这两方面的创作都比较集中于他的早期以及危机时期。«阿德拉依台»(«Adlaide», Op. 46, 1795)是他早期抒情歌曲的代表作；声乐套曲«致远方的爱人» («Andre ferne Gelielte», Op. 98, 1816)则

---

① 伊凡·帕拉契(Ivan Prach)是捷克人，久居俄罗斯，当时他曾和文学家列沃夫一起出版了这本最早流行的俄罗斯民歌集。

是他危机时期的代表作。这部套曲是据根诗人耶台列斯的六首抒情诗创作的。这些诗从同一个题材内容(爱情)出发,通过向爱人的倾诉、对爱情的幻想以及对大自然现象的抒怀等等方面来表达感情。贝多芬在创作中注意整个套曲感情、性格、气氛的前后呼应。因此,整个套曲在音乐上形成一个风格统一、组织严谨的整体。整个套曲的旋律性格是深情的,并且在旋律的展开中带有一定朗诵的特点。这里也预示了浪漫主义抒情声乐套曲风格的形成。

大型的声乐体裁方面以早期所写的康塔塔《约瑟夫二世之死》和晚年所写的《庄严弥撒》占有特殊的地位。这两部创作虽然都是为一定的宗教仪式而写的,但是作品的思想内容、音乐性质和形式规模都与宗教仪式完全不相称,而成为贝多芬自己内心的表白(这两部作品实际上在当时也没有在仪式中使用过)。从思想内容来看,这两部作品都充满了明显的启蒙的精神,只不过前者带有鲜明的歌颂"开明专制"的改良主义思想;而后者则鲜明地表现为"企求和平"的人道主义思想。从音乐的性格上看,前者比较富于戏剧性,形象很鲜明;而后者则比较富于哲理性、抒情性和深刻的心理刻画。从创作的艺术形式来看前者比较接近于清唱剧,有着戏剧性的咏叹调、重唱等形式;而后者则是与巴赫的《b小调弥撒》非常接近,篇幅很庞大,气魄很宏伟,以合唱和乐队为刻画形象的中心。同时,《庄严弥撒》的音乐语言、艺术构思、创作手法都带有他的晚期创作的一些特征,感情变化比较复杂。

戏剧音乐中,最突出的是他唯一的一部歌剧《费德里奥》。这部作品他从1803年就开始动笔,中间经过几次修改,直到1814年才最后定稿。这部歌剧的序曲前后也一共写了四首。这一切都说明了他虽然对歌剧创作非常重视,但他的创作才能与莫扎特不

同，却更接近于器乐。

这部歌剧的题材内容取自发生在西班牙的一件进步力量向封建势力作斗争的事实。同时，歌剧还从启蒙精神出发，歌颂了女主人忠贞的爱情和自我牺牲的崇高品质。歌剧中还出现了囚徒的形象，并且通过他们的歌唱表现出对于争取自由解放的渴望和胜利的信念。但是，这部歌剧对于矛盾的解决以及对于斗争的胜利的获得，也透露出作者受到改良主义的“开明专制”思想的影响。歌剧的情节发展接近于法国的“拯救歌剧”，体现了从苦难、悲痛到获得最后胜利和欢乐的过程。但是，贝多芬在处理情节发展时并没有偏爱于惊险的情节和外在舞台效果，而是着重在刻画主人公的崇高和真挚的感情。对人物的形象的刻画，贝多芬赋予男女主人公（弗洛列斯坦和里奥诺拉）以崇高的、英雄性的品质。特别对里奥诺拉的刻画是非常富于特色的。对其他的角色，如狱吏罗可、省长皮查罗等也均能符合他们的基本性格。贝多芬在刻画这些人物形象时鲜明地表现出自己对他们的爱憎分明的态度。

这部歌剧的声乐风格比较接近于亨德尔和格鲁克的音乐，广泛运用了高度技巧性的咏叹调和富于戏剧性的宣叙调场面。但是，在这部歌剧中乐队占很重要的地位，音乐的结构也比较严谨、集中。

这部歌剧的形式是属于“歌唱剧”类型的。由于他广泛运用了宣叙调、咏叹调、重唱、合唱和乐队等形式，他也扩大了这种体裁的规模。这部歌剧的不足之处在于情节不够发展，音乐的戏剧性不够强烈，因而舞台的效果不很好。

三、小　　结

从贝多芬的一生可以看出他的思想、生活以及创作都与当时的社会生活、当时的反封建斗争密切相关的。贝多芬从一开始就作为启蒙主义的崇拜者出现，通过他的艺术实践，不断前进、不断提高，最后成为一位热烈向往法国革命的共和主义者，因而他才能在创作上表现出明确的共和革命的自觉性。他曾说:“音乐应当使人类的精神爆发出火花”；他又说：“自由与进步是艺术的目标，如同在整个人生中一样”。他的许多重要创作都概括了当时这样一个暴风雨的时代，反映了当时德国进步的资产阶级由于法国革命胜利而引起的革命热情和革命乐观主义精神。

其次，贝多芬在艺术创造方面全面地继承了德国从巴赫、亨德尔以来的优秀传统，大量吸取了当时进步的法国革命音乐的各种成果和富于英雄性的音调。同时，贝多芬使自己的创作牢固地建立于德、奥民间音乐基础上，使得他的创作既具有鲜明的时代感，也有鲜明的民族特点。在创作手法和形式上他也进行了广泛的革新，其中最重要的是把辩证思维的原则贯彻到奏鸣一交响套曲的形式中，从而丰富和提高了器乐体裁的社会意义，同时也发展了器乐中标题性的原则。所有这些，给后来十九世纪欧洲的音乐发展以重大的影响。

但是，贝多芬终究只是一个资产阶级上升时期的共和主义者。从今天看来，他的崇高理想，实际上只是一种空想；他的革命性，也是不彻底的。尽管这一点贝多芬自己在当时是不理解的，也是不可能理解的。

第三章　十九世纪上半叶

一、浪　漫　主　义

十九世纪初，欧洲文学艺术普遍形成了一种新的潮流、新的风格，就是所谓“浪漫主义”。

浪漫主义的产生，虽然可以溯源到十八世纪的卢骚时代，但是它形成于法国资产阶级革命以及拿破仑专政的时期。而对它起决定作用的，则是后来资产阶级革命的失败和封建势力的复辟。在浪漫主义文学艺术中，反映了当时欧洲资产阶级和小资产阶级知识分子的思想感情和对社会生活的态度。因此，浪漫主义不仅是一个创作方法和作品风格的问题，而更是一个内容复杂的世界观和艺术观的问题。

十九世纪，欧洲各国反对拿破仑的民族解放运动是具有两重性的。参加这个运动的有两种力量：一种是以进步的资产阶级为领导的人民大众，他们为了保卫民族独立和争取民主共和制度理想的实现，奋勇地投入战斗。另一种是反动的封建势力，他们为自身的利益以及为国内人民所迫，消极地参加战斗，他们随时都在等待时机，或投降，或夺取胜利果实，重建封建王朝。

人民的力量推翻了拿破仑的统治，但战争的结束给人民带来的不是民主和自由，而是更深的痛苦和黑暗。对当时的知识分子讲来，象百科全书派那种“相信理性一定能取得胜利”的乐观主义和贝多芬式的英雄性都已失掉其现实的根据了。他们所看到的现

实是社会的堕落，理想在破灭。

理想在那里？怎样去追求自己的理想？这是浪漫主义文学艺术的中心问题，也是当时知识分子、艺术家所最关心的问题。

充满了复杂矛盾的社会政治经济状况，决定了浪漫主义本身的复杂性和矛盾性。对社会、生活以及对理想的态度的分歧，形成了进步的和反动的两种浪漫主义倾向。

进步的浪漫主义，是以民族解放斗争和资产阶级民主革命思想为基础的。在前期，它抗议封建制度；在后期，它揭露和批判资本主义。它对当时社会现实的不满并没有影响它对未来的信心，它觉得现状可以改变，它幻想社会平等。

反动的浪漫主义则是以个人主义、悲观主义的思想为基础的。它沉醉在个人幻想的世界里，用逃避现实、脱离生活来解决理想与现实的矛盾，甚至于以美化过去的（中世纪、古代）生活，来掩盖当前的社会矛盾。因此，在它的作品中，主人公常常是古代的仙灵、中世纪的骑士以及异国幻想世界的神怪。作品的情节是虚构的，内容是怪诞的，低级趣味的。所以，反动的浪漫主义实际上成了当时反动封建势力的统治工具，得到了反动阶级的支持。

在音乐方面，浪漫主义的形成是在十九世纪二十年代。它的奠基者是奥地利作曲家舒伯特和德国作曲家威柏。前者的创作是抒情歌曲、交响乐、室内乐等，后者则主要是一个浪漫主义的歌剧作曲家。

1830 年的欧洲资产阶级革命，促使各国人民革命意志的奋发和民族意识的觉醒，形成了进步的浪漫主义思潮的高涨，出现了法国的柏辽兹、意大利的罗西尼、德国的舒曼、门德尔松和波兰的肖邦等作曲家。

但是，在 1848 年资产阶级革命遭到又一次失败后，致使进步的社会思潮受到沉重的打击，浪漫主义中的反动倾向得到了发展，以至后来堕入唯美主义、颓废主义的泥坑。作品中个人主义的内容大为发展了，也出现了悲观主义、神秘主义的思想感情。这股反动的潮流，影响了几乎整个十九世纪下半叶西欧音乐的发展。像李斯特、瓦格纳等人在自己后期的创作中，也都反映了这种影响。

但在不同的民族，不同的社会历史政治经济情况下，音乐的发展也出现了不同的特点。十九世纪下半叶以来，南欧的西班牙，北欧的挪威、丹麦、芬兰，东欧的捷克、匈牙利、俄罗斯，都在各自的社会发展中，产生了各自的民族作曲家、音乐活动家，他们一方面汲取浪漫主义思潮中有益的部分，另一方面更倾向于民族民间的生活思想及其音乐的反映，而建立了自己的民族乐派。

浪漫主义音乐具有自己的一些风格特征。首先，在作品中重视和反映民族的特点，在民间艺术中寻取创作素材。其次，在作品中塑造了想象中的人物形象，这是由于当时的现实和他们的理想相对立所决定的。他们联系现实生活，用幻想的题材和形象来体现自己的理想和愿望。他们从民间传说、神话史诗中寻取这种题材和形象。而反动的浪漫主义，虽然也运用民间传统和神话史诗，但处理时夸大了幻想性的因素，甚至虚构和美化过去，渲染宗教神秘主义，因此，常常缺乏与现实生活的联系。

浪漫主义的艺术侧重感情，理性属于次要地位，对整个世界和现实生活的各种现象，都通过个人的主观感受来表现。因此，抒情性、自传性和个人心理刻画就成为浪漫主义音乐的主要特征之一。它反映了纯主观的个人感情，但也有一定的社会典型性。

浪漫主义者认为“艺术就是哲学”，艺术象哲学一样能够给予人们以思想影响；也认为不同的艺术之间具有很大的共同性和一致的目的性。因此，他们很重视音乐与其他艺术的结合。为了作品能更直接地被听众理解，他们创造了标题音乐这种新的体裁，并以其他艺术作品，如文学、诗歌、戏剧、绘画、雕刻等，作为音乐的标题性的基础，甚至用文字写出作品的标题内容和艺术构思。

浪漫主义的音乐创造了许多适应它的内容要求的体裁形式。象多乐章或单乐章的标题交响乐、交响诗和音乐会序曲，象单乐章的随想曲、狂想曲、间奏曲，象各种器乐小品，还有标题性的小品套曲或小品集；并且发展了室内性的抒情歌曲和声乐套曲。

浪漫主义作曲家也在创作手法上作了许多革新。在主题的音调上加强了抒情的因素，在器乐作品主题中贯穿了歌曲性的音调，在声乐作品的器乐伴奏里也增加了诗意的形象刻画。在音调中突出与民族民间因素的联系，加强和声和调性关系的色彩变化：象三度的调性关系、同主音大小调的转换等。适应内容的要求，出现了混合曲式以及单乐章奏鸣曲式，也对古典奏鸣曲式作了自由的处理。

欧洲十九世纪以来，音乐中的浪漫主义反映了这个新的历史时期资产阶级的思想感情和他们的世界观、艺术观。社会的变革，促使资产阶级艺术家的艺术创造，特别是在手法和形式上作了大胆的革新，丰富和发展了古典的传统。

在欧洲音乐文化的发展里，浪漫主义有它积极的作用和进步意义。但又必须指出，浪漫主义是有两重性的，它是一个复杂的现象。浪漫主义艺术家的世界观、艺术观、创作思想也是充满矛盾的。因此，对于具体作曲家及其具体作品，必须进行具体分

析，做出正确的估价。

二、舒 柏 特

舒柏特，1797 年 1 月 31 日诞生于维也纳近郊里赫田塔尔一个市民阶层的家庭里。他的祖父是摩拉维亚的纽道尔夫村镇的农民、小手工业者，他的父亲是里赫田塔尔的一个安分守己的学校教师。舒柏特的童年是在贫苦，但充满音乐生活的家庭环境中度过的。他较早地接触到古典音乐作品和奥地利多民族的民间音乐。

十一岁时，舒柏特以出色的童声担任了里赫田塔尔教堂合唱团的歌手，并进了寄宿学校。在这所待遇很坏的学校里，舒柏特度过五个年头。在这五年里，舒柏特表现出多方面的音乐才能。他在管弦乐队中担任首席小提琴，并指挥演奏了不少作品，使他直接体会了莫扎特、海顿、贝多芬、梅雨尔、克罗美、柯兹鲁赫等人的交响乐、奏鸣曲、序曲和室内乐创作，以及巴赫的宗教作品和合唱艺术，从而得到了音乐创作的知识。他在这一时期内写了 D 大调第一交响乐、许多歌曲、室内重奏曲、大合唱、奏鸣曲、钢琴幻想曲、变奏曲和具有奥地利民间舞曲素质的十二首小步舞曲等。这些作品的形式多样，虽然还不够成熟，但已显露出舒柏特抒情性和歌曲性的创作风貌。

1813 年，舒柏特毅然离开这个学校。十五岁的青年满心想过自由的艺术家的生活，但是这美好的向往，在当时的奥地利是不可能实现的。正是因为这样，他的父亲无论如何不愿意自己的儿子做一个音乐家。

舒柏特在追求自由市民的艺术创作道路上，开始遇到生活和

艺术之间的尖锐矛盾。

1813 年底舒柏特为了谋生和减轻父亲的家庭负担，在父亲那所学校里担任了低班教师的职务，并教授私人钢琴。就在这种事与愿违的生活里，舒柏特坚持自学和写作，经历了自己的一个十分重要的创作时期——1814 年至 1817 年。

在这一段时期里，舒柏特受到德国浪漫主义文学思潮，特别是浪漫主义诗歌的影响。同时，他也深入钻研了维也纳古典作曲家的创作和德、奥的民间音乐。他写了歌唱剧、喜歌剧、五部交响乐、序曲、大合唱、宗教音乐、室内乐、钢琴小品和奏鸣曲等作品。而最大的收获是他写了三百多首歌曲，其中像《纺车旁的玛格丽特》、《魔王》、《野玫瑰》、《流浪者》、《鳟鱼》、《死与少女》等，都已显示出作者在歌曲创作方面的鲜明特点。

1818 年夏天，舒柏特坚决地离开了这个教师职位。生活上的困难和父亲的不满都不能改变他对生活和艺术的幻想。此后的十年(1818—1828)，舒柏特是在穷困中度过的。

这种情况是和当时反动复辟的奥地利社会现实分不开的。正如马克思指出的，当时“允许人民获得的精神食粮是以最吹毛求疵的细心来选择的，而且尽可能吝啬地发给人民。”因此，在这种环境里，在维也纳的艺术生活中形成了两个派别。一个是“享乐主义派”，它是警察制度对科学、艺术和人们的思想活动各方面进行监视、统治的产物，它导致艺术思想性的衰颓，转移人们对现实生活问题的思考。另一个派别是在一些进步的知识分子中间发展起来的，他们在活跃的、富有民间日常生活气息的文化生活中，形成了各种艺术小组。这些小组虽以艺术活动形式出现，但在交流社会思想、艺术见解等方面，仍具有一定的政治倾向性。舒柏特就是这种小组的中心人物之一。

1818至1828的十年，是舒柏特的社会阅历和生活折磨使他的创作思想更为定型和成熟的时期。他的歌曲所反映的资产阶级知识分子的内心活动，更富于典型特征。

这些歌曲，虽以其丰富的生活感情体验，得到当时进步知识分子和一些市民阶层的共鸣，但并没有使舒柏特得到生活改善和社会声誉。他的作品很少刊行，就是出版的，也被出版商从中获取不知多少商品利润。

舒柏特的生活就像《冬之旅》最后一首歌曲中所描写的《摇琴手》那样，也如同他自己的低诉那样："我，一个穷音乐家将怎样呢？在我老了的时候，大概便不得不像歌德的竖琴家似的，沿门挨户地去乞讨买面包的钱吧。"

按说，二、三十岁，正是年青力壮大有可为的时候，但是，舒柏特却被生活折磨得连天真幻想也消失了。他堕入了伤感抑郁的精神状态，他写给亲友的信中，流露出这种内心的紊乱不安："现在已经不是我们觉得每一件事物都具有青春气息的那个幸福的时候了，来代替它的，是对悲惨现实的不幸的默认，幸而我还在尽可能地用我的想像力来装饰这个现实。""你想一想我这个人吧，灿烂的希望已化为乌有，爱情和友谊也只带给我痛苦；我的安宁时代已经过去了，我的心是痛苦的，我永远、永远也不能使它恢复了。"

但舒柏特却始终不愿落俗和依附显贵。他珍惜自己自由的艺术创作生涯，甚至说出这样意味深长的话："大概应该由一个国家来担负我的生活，好让我能够自由地、没有任何麻烦地创作。"可是，舒柏特生活的那个国家又怎会来担负他的生活呢！就连他写的交响乐都没有能够全部演奏，又从何谈到自由地、没有任何麻烦地创作呢！

1828年3月26日，是舒柏特一生中最愉快的一天。朋友们在维也纳为他举行音乐会，演奏了他的作品弦乐四重奏，钢琴三重奏和一些歌曲。他从这个愉快中产生了创作的力量，随之而写成了«C大调交响乐»。

长期的物质穷困和精神折磨，损坏了这位年青人的身心健康。1828年11月19日，不到32岁的舒柏特就逝世了。亲友们根据他生前的最后希望，把他安葬在一年前也有他参与安葬的贝多芬的墓旁。在舒柏特的墓碑上刻着："死亡把丰富的宝藏，把更加美丽的希望埋葬在这里了。"

舒柏特不幸的短促的一生，留下了体裁形式多样的大量音乐作品。其中最能代表他的创作思想和艺术风格的是他的歌曲、交响乐、室内乐和钢琴小品。

舒柏特一生是在奥地利反动封建势力复辟的年代里度过的。因此，在他的创作里反映的个人生活和命运问题，是具有社会意义的。作者又往往通过室内性抒情和自我写照的方式来反映这个问题，从而形成了他的音乐创作的题材范围、人物形象、音乐语言及各种表现形式的特点。

舒柏特的创作和维也纳古典作曲家的传统有直接的联系，也受到当时市民阶层的音乐生活的影响，还直接和当时德国文学中的浪漫主义诗歌联系着。

民间生活风俗性的歌曲、舞蹈，是舒柏特作品的重要材料。他把古典体裁形式和维也纳民间音乐素质紧密联系起来，在他的歌曲、交响乐、钢琴小品和室内乐里都是如此。歌曲在他的创作中起着主导作用，歌曲的影响贯穿着他的全部创作，他常以歌曲式的曲调来表现器乐作品中诗意的形象。他的许多作品的表现方式、结构形式都具有歌曲的特点。

通过调性上、音区上、和声上的色彩性变化来刻画音乐形象，刻画个人心理状态的发展，也是舒柏特创作的特点。这种力求多方面地刻画一个音乐形象的表现手法，正是浪漫主义音乐的富有特征的表现手法之一。

舒柏特的和声有逻辑性，他运用大小调和各种三度调性对比以及等音转调等和声手法，呈述的方法也很多样。这些，在他的器乐小品，特别是钢琴即兴曲、音乐瞬间和进行曲中常见到。当然，歌曲也不例外。

在舒柏特的作品里，除了爱情和恋爱的痛苦的主题以外，还有许多表现个人幻想的生活感情的主题，这里面表达了作者做为一个普通的市民，对生活的喜爱，对祖国大自然的深情和个人孤独漂泊流浪的忧伤。但是，我们应该看到在舒柏特悲伤的内心流露中，也充满着对幸福和美丽的渴望，他的孤独悲伤是残酷的社会造成的。

而在他对这个残酷的社会越来越理解时，他的作品的思想内容和艺术表现就更为深刻，舒柏特晚年之作是这方面的鲜明例证。

舒柏特共写了六百多首抒情歌曲，其中包括他的两部声乐套曲《美丽的磨坊女》、《冬之旅》和后人为他编成的《天鹅之歌》曲集。两部声乐套曲的诗都是缪勒(1794—1827)写的。

舒柏特歌曲的抒情内容和题材范围，从“自我感受”出发，所涉及的方面是很多的。这个“自我感受”却成了作者追求幸福生活的失望的记录。这方面，在他的两部声乐套曲里特别明显。舒柏特的声乐套曲好像一部自传、抒情小说和生活日记。

《美丽的磨坊女》(1823年)和《冬之旅》(1827年)是直接联系的，后者是前者的主人公的思想感情和生活道路的继续发展和可

怕的归宿。在这两个场合里，主人公都是在生活里追寻幸福和爱情的流浪者。他满怀幻想地走上人生的旅途，但经常碰到不愉快的事情，以致于失望悲伤和孤独流浪。

在舒柏特其他的抒情歌曲里，流露的思想感情也很丰富多样。象《野玫瑰》、《鳟鱼》、《春思》、《听！云雀》、《谁是雪尔维亚》、《圣母颂》、《摇篮歌》、《小夜曲》、《纺车旁的玛格丽特》、《魔王》、《流浪者》、《乡愁》、《我的孤寓》、《死与少女》、《致音乐》等，都有代表性。

从《纺车旁的玛格丽特》(1814 年)、《魔王》(1815 年)开始算起，舒柏特在十四个年头的歌曲创作里所留下的声音，强烈地反映了处于压抑人们思想感情的反动社会中，一个正直的知识分子的内心矛盾。他追求美好的东西，却又不能得到它。

舒柏特的歌曲创作对十九世纪以来浪漫主义作曲家有着直接的影响。舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫等人的歌曲可以说明这一点。

舒柏特的交响乐是在运用维也纳古典作曲家的经验和受到奥地利民间音乐以及他自己的抒情歌曲的影响下，逐渐成长起来的。

舒柏特的交响乐创作大致可以分为两个时期。第一个时期是1816—1822 年，第二个时期是 1822—1828 年。

《♭B 大调第五交响乐》、《C 大调第六交响乐》和被后人标题为《悲剧》的《c 小调第四交响乐》是第一个时期的交响乐代表作。在第五、第六交响乐里海顿、莫扎特交响乐的特点很明显。主题、音乐形象和表现风格都是如此。这是两部生活风俗性、抒情性的交响乐。《c 小调第四交响乐》和贝多芬早期作品的思想感情相近。整个说来，在这些交响乐里，作者自己的鲜明特点还不多。

在第二个时期的《b 小调第八“未完成”交响乐》和《C 大调第

九交响乐》里，各自出现了舒柏特交响乐创作的新风格。特别在《“未完成”交响乐》里，舒柏特富有成效地创作了抒情性的、戏剧性的交响乐。《C 大调第九交响乐》的构思宏伟，充满了乐观自信的感情。

舒柏特的室内乐创作的歌曲性很鲜明，他不仅把自己的歌曲旋律运用到室内乐里，而且把歌曲的感情特征也一齐贯注进去。因此随着多种乐器组合的表现力的发挥，生活感情得到更好的体现。这方面有代表性的作品是他的《“鳟鱼”钢琴五重奏》(1819 年)和《“死与少女”弦乐四重奏》(1824 年)。前者洋溢着明朗愉快的情绪，使人们看到年青的舒柏特是多么富有朝气。而他在晚年写成的 D 大调弦乐五重奏(1828 年)，却又吐露出作者在“这个没有作为，没有意义的生活”中，苦闷得不到解决的内心矛盾。但前一年(1827 年)，他写下的两篇钢琴三重奏（Op. 99、Op. 100）又是充满喜悦情绪之作。

舒柏特的钢琴奏鸣曲是从歌唱抒情逐渐具有英雄气息和戏剧力量的。作者并没有忘记贝多芬钢琴奏鸣曲的精神，但他更多地注入了自己的表现特点：歌曲般的主题呈述，简朴的织体，色彩性的和声，变奏展开的手法，运用民间歌曲舞曲的因素等。例如他早期的 ^{b}B 大调奏鸣曲（1817 年，Op. 122）和 A 大调奏鸣曲(1819 年，Op. 120)，与后期的 D 大调奏鸣曲(1825 年，Op. 53)、^{b}E 大调奏鸣曲(1828 年，死后遗稿）和 G 大调奏鸣曲（1826 年，Op. 78)等，都可以看到上面所说的特点。

舒柏特在 1822 年创作了《未完成交响乐》以后写成的大型钢琴曲《流浪者幻想曲》（Op. 15)，是一个充满旺盛的生命力量之作。作者用他的同名歌曲的音调作为形象中心，但原来歌中所唱的那种痛苦之情，已被流浪者激昂的呼唤和走向光明的乐观情绪

所代替。这样的乐思带给这部钢琴幻想曲以丰富的技巧表现、浪漫主义交响诗的构图(单乐章的贯穿发展)和交响变奏性的奏鸣套曲特点。

舒柏特写了许多民间性质的舞曲和进行曲钢琴小品（有些是四手联弹)。这是作者和三五知己室内消遣自娱的记录。它们反映了奥地利城市市民音乐生活的一个方面，并对后来的作曲家(如约翰·斯特劳斯)有一定的启发。

舒柏特的钢琴小品《即兴曲》和《音乐瞬间》，则为后来出现的浪漫主义钢琴小品做了很好的尝试。这些作品精致灵巧、形象鲜明、织体朴素、陈述手法多样、和声富于色彩、民间歌曲舞曲因素突出，作者的抒情歌曲性也极明显，而又各有异趣。这些作品是即兴自由和构思严密相结合，瞬间素描和平易真挚相结合。

舒柏特短促的一生，透过他的创作，使人们看到他的追求光明和幸福的愿望，也使人们看到生活在那样社会中带给他的矛盾和痛苦。浪漫主义作曲家李斯特对此深表同情，他说舒柏特“没有看到长期所盼望的光明，就在年轻的时代夭折了”。当然，李斯特和舒柏特所盼望的光明只不过是欧洲十九世纪初以来兴起的资产阶级革命的理想而已。

三、德 奥 歌 剧

十九世纪初德奥由于政治经济上的落后，歌剧艺术的发展比较迟缓，当时意大利和法国歌剧在德国处于压倒优势的地位。但是创造德国民族的歌剧艺术，是长期以来德国先进思想家和音乐家所极关心的事。早在十八世纪的启蒙思想家莱辛就曾极力宣传民族、民主艺术的美学思想，并曾努力创建民族剧院。而伟大的

德奥音乐家莫扎特和贝多芬也都曾以德国的歌唱剧(Singspiel)为基础，写下了具有进步思想和民族特色的歌剧。

十九世纪上半叶，从1815到1848年，在德国资产阶级革命的过程中，随着民族意识的增强和资产阶级民主思想的发展，在德国歌剧艺术中也引起相应的反应。这个时期的歌剧发展受到当时浪漫主义文艺思潮的影响。和当时的浪漫主义文学相似，德国歌剧一方面与民间创作发生了密切的联系，一方面也带上了浓厚的浪漫主义色彩，常常描写梦幻神奇的境界，写中世纪的传奇故事；有些与现实生活相联系，具有积极的意义，有些则流于荒诞或引人怀念过去，脱离现实生活。

这个时期最重要的作曲家是威柏（Carl Maria von Weber, 1786—1826)。他在创作德国民族歌剧方面成就最大，可以说他是以民间歌剧为基础，继承了莫扎特和贝多芬歌剧创作的传统，并吸收了外国歌剧的优点，创造了真正德国式的歌剧。但是我们也不应该忘掉，在他之前还有一些作曲家，在这方面也曾做过相当的努力。例如赫夫曼(E. J. A. Hoffmann,1776—1882)所写的«水仙»(«Undine»)、史波尔(Louis Spohr,1784—1859)所写的«浮士德»，都取材于民间传奇故事，但由于音乐表现手法上缺乏独创精神，不曾获得成功。而威柏的歌剧则在取材德国民间传奇故事的同时，创造了新鲜的音乐语言，创造了与内容相适应的新的表现手法。在音乐上形成既有民族特征、又富有浪漫主义色彩的新的风格，把德国歌剧艺术的发展推向了一个新的阶段。

威柏于1786年生于德国的爱乌丁(Eutin)城，父亲出身没落贵族，充当宫廷及城市乐师及旅行剧团的领班。威柏自幼接触音乐和戏剧，同时学习钢琴，十岁左右已掌握钢琴演奏的技术。1803年从沃格勒(Vogler)学习作曲、民间音乐和莫扎特的歌剧作品(尤

其是《魔笛》)以及各种管弦乐器的性能，很有收获。

1804年威柏开始独立以音乐为生，从事于钢琴演奏、歌剧指挥、音乐评论等多方面的活动。

1807年的梯尔济特和约，使德国蒙受耻辱，激起当时德国爱国者的民族意识。文学家们对祖国的历史和大自然发生了深厚的感情，对于民间文艺创作发生了很大的兴趣。浪漫主义作家布伦塔诺和阿尔尼姆编集了民歌集《少年魔角》，诗人爱申多尔夫、乌兰德及克尔纳尔等的诗篇，也往往从民间文艺吸取营养，这些对威柏的美学思想的形成都有着重大的影响。

1812年拿破仑失败以后，在德国和奥国进行反拿破仑的民族解放战争时期，威柏为爱国诗人克尔纳尔(Theodor Körner)的诗集《琴与剑》(«Leier und Schwert»)中的诗篇配曲，写了《战争与胜利》大合唱，在群众中间起过很大的鼓舞作用。

1820年威柏写成了著名歌剧《自由射手》，1821年在柏林首次上演，受到广大观众的热烈欢迎，当时人们认为这是德国民族歌剧的诞生，是对于外国歌剧势力的有力反击。

威柏在写完《自由射手》之后，并不满足，想进一步创造德国式英雄性的大歌剧，他取材于中世纪骑士故事，于1823年写成了《优利安特》(«Euryanthe»)。

威柏的最后一部歌剧是应英国剧院之约而写的《奥伯龙》(«Oberon»，1826)。

威柏写的这三部歌剧，是他的创作成熟时期的作品(在这以前，他还写了五、六部歌剧)。它们的价值不等，其中价值最高的是《自由射手》。它的主题写的是光明与黑暗、善与恶的斗争，最后光明战胜了黑暗，善战胜了恶。但是作者所处的时代和阶级地位限制着他的认识能力，在这里所谓的善，至多只能体现当时

资产阶级的理想而已。

剧中主人公马克斯为了追求幸福而动摇于善恶势力之间，他的苦闷、彷徨也正反映了当时德国市民阶层的复杂心理。阿加特代表着光明、善，她是当时人们所向往的美好理想的化身，是她战胜了恶势力，拯救了马克斯。

歌剧中的音乐不仅成功地描写了正面人物的心理，也生动地描绘了反面人物(卡司帕尔)和配角安痕的性格（如第一幕中马克斯的咏叹调和卡司帕尔的咏叹调、第二幕中阿加特的咏叹调和安痕的小咏叹调）。

充当歌剧中背景的是民间生活风俗和自然景物的描写。作曲家在这方面充分运用了民间音乐的音调和体裁，因而形成了鲜明的民族色彩。特别是写山林和猎人用了猎人的号角的音调，写农村节日用了民间舞蹈和进行曲(第一幕)以及猎人合唱（第三幕），效果都很突出。

在写幻奇的场面（第二幕的狼谷）时，管弦乐起了很大的作用。从这里可以看到威柏在配器法上的独创性是十分突出的。

歌剧的序曲不仅概括全剧的主题思想，而且反映出剧中的主要音乐形象。它的主题都是从歌剧中抽出来的，主题间的联系体现着剧情的发展过程、剧中的主要冲突和解决。所以序曲本身是一首内容丰富而结构完整的器乐曲。

威柏第二部重要的歌剧作品是《优利安特》。它表明威柏不满足于《自由射手》的内容和形式，企图摆脱德国歌唱剧的形式，创造出德国民族的英雄性的大歌剧。从音乐形式上来看，这部歌剧有超越《自由射手》之处：声乐部分的重唱及合唱更加丰富，运用了宣叙调；器乐部分在表现舞台形象方面起了更大作用，管弦乐伴奏也更为发展。但是歌剧《优利安特》，只是侧重描写了中世纪

骑士的个人之间的爱情纠纷和神秘怪诞的情节，丝毫不足以体现德国民族英雄的崇高的思想感情，在这方面可以看出，它实际上带有了反动浪漫主义的特征。

威柏的最后一部歌剧是根据维兰德的故事所写的《奥伯龙》(1826)。这是一部充满幻奇的仙境的音乐描绘的歌剧。这里有月光之下翩翩起舞的仙女，有浮游于海洋之上的水仙女，有空气和大地的精灵(例：第一幕开始时的精灵合唱，第一幕第10曲中的空气与大地精灵的合唱，第二幕终曲中水仙女之歌等等)。这部歌剧的剧情表面上看是写骑士的传奇故事，实际上却是美化了中世纪骑士在东方所进行的野蛮掠夺。因而这部歌剧在英国上演时受到当时上层社会的热烈欢迎。在音乐形式上，威柏适应了英国轻歌剧的传统，是单段曲子和对话相间的，如果把对话去掉，歌剧的音乐就失掉了连贯性。每段曲子的形式比较简单，没有充分的展开。威柏曾想把它加以改造，以便适应德国舞台上演，但是他没有来得及完成这项工作，1826年6月5日就在伦敦逝世了。

威柏对于德国歌剧艺术的发展作出了很大的贡献。在他逝世以后，德国剧院中反动势力的抬头又助长了意大利和法国歌剧的威风，使德国歌剧艺术的发展遭到极大的困难。当时坚持与外国歌剧抗衡的作家有史波尔、玛史奈尔、洛尔津、尼柯策等人。其中，洛尔津与玛史奈尔更为突出。

洛尔津(Albert Lortzing, 1801—1851)的歌剧创作也是以德国民族的歌唱剧为基础的。他的歌剧题材多半写现实生活，很少幻奇的因素。如：写农民的日常生活的喜歌剧《两个射手》(《Die beiden Schützen》, 1835)，写民族解放斗争的《波兰人和他们的儿子》(《Der Pole und Sein Kind》, 1832)，宣扬民族文化成就的《汉斯·萨克斯》(1840)和《莫扎特的生活》(1832)。他的最著名

的作品是取材彼得大帝的传纪写成的《沙皇与木匠》(«Zar und Zimmermann», 1831)。他的音乐风格接近民间创作，通俗易解，但独创性不突出。

玛史奈尔(Heinrich Marschner 1795—1861)是直接继承韦伯尔的传统的歌剧作家。他曾写过歌剧《吸血鬼》(«Der Vampyr», 1828),《神殿骑士与犹太女》(«Der Templer und die Jüdin», 1829),《汉斯·海零格》(«Hans Heiling», 1833)等十四部，他常常过分强调幻奇的因素，注意舞台效果，因而减弱其与现实生活的联系，降低其思想性。

到了40年代，在瓦格纳的艺术创造中，德国的民族歌剧发展到了另外一个新的阶段。

四、门德尔松与舒曼

法国1830年的七月革命震动了德国的资产阶级，刺激了它的阶级意识，促进了它的政治斗争。这一时期的民主力量日益活跃，对反动的封建统治的反感，逐渐采取比较公开的形式表现出来。

在音乐文化的领域中，进步的音乐家也都运用了不同的方式，对当时封建贵族以及落后市民阶层的艺术风尚和趣味进行了尖锐的斗争。他们不仅创作了代表民主思想的作品，而且通过演出、评论和教育，宣传了德国的进步的音乐传统，培养和鼓励了进步的新生力量，活跃了市民的音乐文化生活，提高了音乐文化水平。在这方面贡献最大的，是门德尔松(1809—1842)和舒曼(1810—1856)。

门德尔松：1809年2月3日生于德国汉堡大银行家之家，祖

父是一位具有启蒙思想的著名哲学家，门德尔松从小受到广泛的文化教养。在他父亲的沙龙里，他接触到当代文化名人如歌德、海涅、威柏、史波尔等。他受歌德的影响较深，倾向于德国古典主义文学，憎恶当时流行的反动浪漫主义文学。在音乐方面，门德尔松在蔡尔特（Zelter，1758—1832）的影响之下，熟悉了德国合唱音乐的优秀传统。

门德尔松曾于1829—1832年之间，游历国内外重要文化城市，广泛接触当时各地社会生活，这些不仅大大启发了他的艺术思想，而且为他的创作提供了不少素材。他的著名作品如《赫布里德》序曲、《意大利交响乐》、《苏格兰交响乐》、以及钢琴曲集《无言歌》中的某些篇页，都是以旅行中所感受的印象为基础的。

门德尔松的生活虽然比较优裕，但是对于当时处在“半封建、半官僚的专制政治压迫下”的德国市民中间盛行的庸俗、保守、狭隘的社会风气，也深感到不满；特别是对当时所流行的华而不实、只供消遣娱乐的音乐十分反感。他一方面向往着更美好的生活，同时，力图创造出更富于严肃的思想内容的音乐。

门德尔松自己选择的艺术活动中心地是莱比锡和伦敦，在这两个城市中，他展开了多方面的音乐活动：创作、演奏钢琴、指挥歌队与乐队。

从1835年始，他担任了著名的莱比锡“该万音乐厅”（Gewandhaus）管弦乐队的领导，1843年创设了德国的第一所莱比锡音乐院，对于德国音乐艺术教育做出了重大的贡献。

门德尔松的遗产是丰富而多样的，有些成为世界名著。如：为戏剧《仲夏夜之梦》所配的音乐、小提琴协奏曲、《无言歌》中的某些篇章、音乐会序曲等。

在门德尔松的钢琴曲中，《无言歌》占很重要的地位，这四十

八首短篇钢琴曲反映了门德尔松的风格特点；正是在这些小品的写作中，门德尔松锻炼了他的写作技巧。

《无言歌》的主要特征是：（1）通过生活中习见的体裁表达作者的思想感情，形象具体（如第3首：《打猎歌》；第6、12、29首：《威尼斯船歌》；第36首：《摇篮歌》；第27首：《葬礼进行曲》等）。（2）富于歌唱性，接近当时日常生活中流行的声乐曲：有些象是带伴奏的独唱曲；有些象是二重唱（如第18首作者标明：Duetto）；有些象是四声部的合唱曲（如第4首）。（3）形式简洁完美、手法朴素、抒情、真挚；但优美细腻有余，热情激昂不足。

由于这些特点，它们很快就在广大市民中间流行起来，成为在市民的家庭音乐晚会中常常演奏的曲目。

门德尔松自己是钢琴演奏家，但从他的作品中可以看出他的演奏与当时炫耀表面技巧的钢琴演奏风格绝然不同，他在运用钢琴的技巧方面很谨慎，绝不滥用。他的《严肃变奏曲》（《Variations Sérieuses》，1841），自撰主题，加以变化，继承了莫扎特与贝多芬的变奏曲的优良传统。

在门德尔松的创作中，管弦乐占重要的地位。可以分为两类：（1）序曲，（2）交响乐。

门德尔松所作的序曲中，有些是为古典戏剧所写的序曲（如为莎士比亚的《仲夏夜之梦》和拉辛的《阿塔丽雅》所写的序曲），有些则是独立的音乐会序曲（如《赫布利德》、《平静与幸运的航行》、《美丽的梅露西娜》、《鲁易·布拉》等）。前者与戏剧作品的内容密切联系，后者则多半写大自然的景物或写文学作品的读后感。这些作品的共同特点是：（1）形象比较具体，（2）色彩比较丰富，（3）带有一定的浪漫主义色彩，（4）形式完整。除此以外，每

首序曲又都各具个性。门德尔松在序曲的创作方面，在继承贝多芬和舒伯特的传统的基础上，更前进了一步。

在门德尔松所写的五部交响乐中，最有价值的是《苏格兰交响乐》(Op. 56)和《意大利交响乐》(Op. 90)。

《苏格兰交响乐》(a 小调，1830—1842）是门德尔松根据1829年游历爱丁堡所得印象写成的。苏格兰的森林、岩石和云雾，以及爱丁堡宫堡的废墟都给他留下深刻的印象。在他的一封家信里，曾写道："宫堡的礼拜堂没有了屋顶，到处长满了杂草和藓苔，苏格兰玛丽·斯图亚特王后加冕的神坛已经坍塌，这里一片荒芜景象，一缕灿烂的阳光透射进来，我觉得找到了苏格兰交响乐的开端。"

但是这部交响乐并未即时完成，他已去罗马，又开始了他的《意大利交响乐》的写作。《苏格兰交响乐》的完成反而迟于《意大利交响乐》了。

在《苏格兰交响乐》中，门德尔松主要写北方的大自然的阴郁的景色和作者在当地悲壮的历史影响下的忧郁感叹的心情，所以是以抒情为主的。第一乐章的引子中的抒情歌曲式的主题揭示出整个乐章的主要情调，以后的主题形象在音调上与之有密切联系。末乐章的主题在音调上也与之有密切联系，形成全篇首尾的呼应。尾声辉煌而振奋，是全曲的高潮。

交响乐的第二乐章(Scherzo)最为新颖，因为用了五声音阶的音调和特殊的切分节奏，突出了苏格兰地方色彩。

第三乐章是一首"无言歌"式的抒情乐章。

由于四个乐章之间紧密联系，作者要求四个乐章连续演奏。

和阴寒潮湿的苏格兰比起来，意大利的晴朗的天空、灿烂的阳光和明媚的山川，给门德尔松带来了完全两样的心情，他在一

封信里说："四月十五和五月十五之间正是意大利最好的时节，我丢开了苏格兰的云雾所引起的心情，有谁能怪罪我呢？我的写作进行得很快，«意大利交响乐»进行得很顺利。这将是我所写的最欢快的曲子，特别是最末一乐章。"

在门德尔松的作品中，这的确是一部最明朗、最富于乐观主义精神的曲子。曲子的主要主题大都与意大利民间歌曲舞曲的音调有关。

一般而论，门德尔松的交响乐，长于写景抒情。他曾想继续贝多芬式的英雄性交响乐的传统，但由于他在世界观上的局限性，他只能从宗教中寻找他的英雄人物，他写了纪念路德的«宗教改革»交响乐，写了«颂赞歌»«Lobgesang»等。

门德尔松所写的两部清唱剧：(1)«保罗»(1834—1836)；(2)«伊利雅»(1846—1847)，也反映出同样的问题。这两部清唱剧题材选自圣经，虽然其意义远远超过宗教音乐的范围，但这些作品的音乐缺乏戏剧的力量。它既未能表现出英雄性的思想内容，亦不能与清唱剧的庞大形式相适应，与亨德尔、巴赫及贝多芬的清唱剧相比，显然逊色。

门德尔松对待音乐创作的态度是严肃的。他尊重古典传统，力图创造出富于思想内容而又具有完美形式的音乐。但是由于他出身德国市民阶层，而且生活圈子狭窄，他的作品不能深刻地反映现实，往往缺乏深刻的思想性。他的音乐好象在暖房里培植起来的花朵，缺乏强烈的感情，缺乏戏剧性的冲突，缺乏深刻性和英雄性，更多地反映了明朗的幻想和轻淡的愁绪，因而大部分作品不曾流传。

门德尔松在世时和他逝世后一段时期内，曾被认为是继贝多芬之后欧洲的最伟大的作曲家。他的作品引起当时欧洲各国普遍

的喜爱，对德国、捷克以及斯堪地那维亚的民族音乐的发展，也曾发生过一定影响。从十九世纪下半叶一直到二十世纪初，门德尔松的音乐受到资产阶级评论家的指责，被认为是缺乏独创性的、保守的。

从今天看来，门德尔松的音乐虽然在某些方面具有一定的局限性，但其旋律优美、形象鲜明、结构完整，从所选的内容和题材到所用的手法都具有其自己的独特风格。所以无论对于德国或对于世界来讲，仍不失为可贵的文化遗产。

舒曼是十九世纪上半叶德国音乐文化史上最突出的人物。在他的生活和艺术创造上，深刻地反映出德国的浪漫主义的优点和弱点。1848 年 3 月革命前，作为资产阶级知识分子的社会意识形态的浪漫主义的艺术思想，在舒曼的评论和创作中，表现得特别明显。

一方面，舒曼为高尚的艺术理想而奋斗：要求写现实生活、写有思想内容的作品，要求与民间的和古典的优秀传统保持紧密的联系；另一方面，则又不能从现实生活中找到理想，而沉醉在自己创造的幻想的梦境里。

舒曼的生活和他的思想，决定了他的音乐主要是写自己的内在感情和心理变化的，也可以说是以抒情为主的；有时因为所写的感情很强烈、很深刻，也就产生了很大的戏剧性。但是，无论如何，崇高的英雄性的音乐形象在他的作品中是很难找到的。

现实生活与诗的理想之间的尖锐矛盾在舒柏特的创作中（特别是在他的后期作品中）已经越来越成为中心主题，在舒曼的创作中进一步地反映了这个中心主题。

舒曼于 1810 年 6 月 8 日生于德国撒克逊州的茨维考城。父亲是一个出版商，经营书店。舒曼自幼练习钢琴和作曲，志愿成

为钢琴演奏家。他热爱文学，幼年时喜读歌德、席勒、拜伦以及古希腊悲剧。稍后，特别热衷于德国浪漫派作家让·保罗、霍夫曼的作品，文学的嗜好和修养深刻地影响着他的音乐创作。

自1826年丧父以后，舒曼的生活经历着他自己所谓的“诗与散文”之间的斗争。1828年为遵从母命不得不放弃音乐而学法律，但是内心的苦恼从未得到解决。最后，于1830年他放弃法律，完全献身于音乐艺术，从莱比锡钢琴名师维克学钢琴，从指挥家兼作曲家多尔恩学作曲理论。舒曼在听到帕加尼尼的演奏之后，对演奏艺术发生更大的兴趣。但是，很不幸，他的右手由于练习过度而受伤，于是他不能实现自己的志愿了。他把希望寄托在他所倾慕的克拉拉·维克身上，他认为她是当代最有才能的钢琴演奏家。克拉拉·维克和舒曼之间的深厚情谊，遭到顽固的维克(克拉拉的父亲)的阻挠，他们不能不为自己的幸福生活向顽固的阻力进行斗争，在舒曼的生活中开始了新的紧张的阶段。三十年代舒曼所写的最优秀的钢琴音乐大都和克拉拉有关，同时，克拉拉也以最大的热情演奏着舒曼的这些作品。

1840年秋，克拉拉满二十一岁，达到成年人年龄，舒曼为克拉拉所进行的斗争才通过法律得以胜利结束。1840年是舒曼生活中的转折点，也成为他的创作的转折点。在这以前，他的作品几乎全是钢琴曲，从此以后，他开始写声乐曲，并且也写了大型的管弦乐曲和戏剧音乐。

在为克拉拉进行斗争的同时，舒曼也为“新音乐”进行着斗争。1834年舒曼在莱比锡创办了«新音乐报»(«Neue Zeitschrift für Musik»)，它是当时进步音乐思想的喉舌。舒曼团结了当时志同道合的朋友，组成了想象中的团体——“大卫同盟社”，向当时音乐界的陈腐、保守、庸俗的市侩风气展开尖锐的斗争，发出

呼吁，要求发现新生力量，提高音乐艺术的思想性。

舒曼利用《新音乐报》的园地，不仅批判了当时艺术家的颓风，揭示了古典遗产的真正价值，并且以卓越的远见，鼓励了后起的青年音乐家：如肖邦、柏辽兹、李斯特等。）

从1840年起，他的创作大大扩展了范围。1840年是他的声乐作品年，1841年写的是几部大型交响乐作品（包括《第一交响乐》和《钢琴协奏曲》第一乐章等）。以后，舒曼又写了室内乐和清唱剧（《天堂与谪仙》）。创作体裁范围的扩大不仅表现着他在艺术创造技巧方面的发展，更重要的是表现了他在创作思想上的发展。如果说在三十年代，舒曼的创作主要写的是自己生活中的经历，他这一时期的作品在某种程度上都带有“日记”或“自传”的性质；那末，他在四十——五十年代的创作则涉及更广泛的客观世界和哲学思想的范围。而舒曼的生活圈子的狭窄，世界观的局限（他虽然与当时德国社会的小市民的狭隘性进行不调和的斗争，但自己由于阶级出身和所受的教育，也未能摆脱这个现实生活的影响），在四十——五十年代所写的大型作品中清楚地暴露了出来。在这些作品中，思想上的局限，也限制了他在艺术上的成就。当然，这一时期的作品在价值上的不平衡，与舒曼的健康情况有密切的关系；因为我们知道，舒曼从四十年代后半叶起就受着精神病症的侵袭。

在1848——1849年的革命事件的前一年他还写了几首男声合唱歌曲（《拿起武器》、《黑、红、金》和《自由歌》），反映了他的革命热情。1847年德累斯顿进行革命的日子，舒曼已经搬到乡下去住，但是他并没有忘掉革命在进行中，他写下了四首钢琴进行曲，他说：“我再也找不出更能表达我的激动的东西了：这些曲子真正是在火热的情感中写成的……。”

革命过后，他完成了多年以来一直未能写完的一部作品——为歌德的《浮士德》配的音乐和一些其他的作品。从这个时期的作品可以看出，他的创作力衰弱了，他的病情日益恶化了。

1854年二月间舒曼指挥一次音乐会，几天以后，他曾投莱茵河自杀，渔人救了他，入疯人院。1856年7月29日逝世。

舒曼的创作是从钢琴音乐的写作开始的，他从小就在钢琴上弹奏自己创作的短篇舞曲，并常用钢琴上的音响描绘自己的亲友。他的创作成熟期的最初十年是在30年代，就在这个时期，他写下了一些优秀的钢琴作品。在这些作品中，舒曼很确切地表达了细致而多样的情绪变化。

舒曼的钢琴作品按其形式结构可以大概分为两类：(1)小曲套曲；(2)大型曲。前者很接近组曲和变奏曲的性质，后者则继承了古典的奏鸣曲的原则；但无论在那一类，舒曼都表现了大胆的创造。在这方面，舒曼显然发展了在贝多芬后期、舒柏特以及威柏的钢琴创作中所出现的新的特点。舒曼的组曲、变奏曲式的钢琴套曲的基本特点是：几个有个性的、独立的小品，用变奏式的贯穿发展构成套曲。这种形式反映了生活中的具体而多样的现象及其相互间的内在联系。

舒曼所写的组曲和变奏曲性质的套曲中最典型的一个是《狂欢节》(Op. 9, 1835)。这个套曲包含着一些表现不同情景和情绪的、相对独立的小曲，同时它们又是象连环图画一样连在一起的。这里写了作者从五光十色的现实生活情景所感受到的印象；这里有：意大利民间喜剧中的人物（皮埃罗、阿尔列金、潘塔隆和柯隆宾娜），化装舞会中所见的人物（卖弄风情的女人），作者时刻难忘的艺术家和他们的艺术创造（肖邦、帕加尼尼）；作者性格的自我写照（弗洛列斯坦、约瑟比乌斯）以及他的知心朋友（爱

斯特列拉——写的是奈司亭娜·封·弗里肯，基阿林娜——是克拉拉·维克）……舒曼在写这些各色各样的人物时，细致而简练地反映了他们的精神面貌。整个套曲以庄严雄壮、欢腾热闹的场面开始，曲末以大卫同盟盟员进攻庸夫俗子的英雄气概的进行曲结束，寓意深刻。

舒曼的《狂欢节》在结构上结合了组曲与变奏曲的原则，即：这些小曲相对地讲是各自独立和各有鲜明个性的，相互间是彼此对比穿插的，但同时它们又形成一个变奏的序列。曲子的标题下面，作者加了这样一条附注："四个音符的小景"。说明作为这个套曲的基本材料的是四个音符：A—S—C—H，这本来不是什么主题，而只是一个构成旋律的"种子"——音乐思维的最初的依据，并贯穿全曲。

在舒曼的创作中和《狂欢节》很相似的作品，还有《蝴蝶》(Op. 2, 1831)和《大卫同盟盟友舞曲》(Op. 6, 1837)。

最充分表现出舒曼的积极的浪漫主义精神的钢琴作品是他的《交响练习曲》、《克莱斯勒利安娜》和《幻想曲》；在舒曼的创作中，无论从内容、规模和独创性上讲，这几部作品都是最突出的。

《交响练习曲》是最足以代表舒曼的热情（也就是他自己所谓的"弗洛列斯坦"的性格）的作品，在这方面可以说他继续发扬了巴赫和贝多芬的音乐中所表达的为了追求一个崇高的理想而产生的激情，这也是和海涅在他的抒情诗中所表达的"青年德意志"式的精神相近的。

《交响练习曲》采用的是主题变奏的形式，其所以称为《交响练习曲》，是因为在个别变奏中，作者在钢琴上发挥了管弦乐的音响效果，如小提琴的跳弓（第3练习曲）、管乐器的跳音（第9

练习曲）等，但更重要的是基本形象在整个套曲中有逐步的、不断的发展。关于这一点，舒曼在他寄给这个套曲的主题的作者封·弗里肯的一封信里，曾写道："我已经把变奏都写完了。我打算从送葬进行曲逐渐发展成宏伟的胜利进行曲。此外，我在曲子中间加进了戏剧性的因素。"

《交响练习曲》一共包含十二个曲子。悲哀的主题呈示出来之后，第一个练习曲就加进了果断有力的因素，以后这因素不断增长。在第7练习曲中，第一次出现了明朗欢腾的形象（E大调），但这是标志着发展进入一个新的阶段。在最抒情的第11练习曲#g小调之后，紧接上第12练习曲——作曲家自称为"宏伟的胜利进行曲"。这个欲抑先扬的笔法，大大加强了乐曲发展的戏剧性。

《克莱斯勒利安娜》(《Kreisleriana》)的名称是作者在曲子作好后加上去的。克莱斯勒是浪漫主义文学家霍夫曼的小说中的人物。霍夫曼通过克莱斯勒反映了他的音乐美学观点：真正的音乐艺术应该表现浪漫主义的"崇高的热情"，反对当时风尚的庸俗趣味。舒曼非常同情霍夫曼所创造的这个人物形象，所以用他的名字作为自己的作品的标题，但曲中并没有原来小说中的情节，主要是作曲家自己内心情感的抒发。

套曲《克莱斯勒利安娜》包含八首曲子，每个曲子中间又都有各具主题的插部。这里作曲家运用了自由变奏的原则，即：整个作品并没有固定的基本主题，但却有基本音乐形象，它在每个曲子里得到不同程度的、不同形式的发展，这样使套曲形成一个有内在联系的整体。这个贯穿全曲的音乐形象鲜明地表现着弗洛列斯坦激昂的热情（第1曲、第2曲的间奏，第3、5、7、8曲），与之形成对比的插段则表现着憧憬的、沉思的约瑟比乌斯（舒曼的性格的另一个方面）式的诗意（第2、4、6曲）。

舒曼除了写组曲和变奏曲性质的套曲之外，还写了一些奏鸣曲类的大型作品。舒曼所写的三首奏鸣曲（Op. 11, 22, 14)都是继承古典传统加以发展的，每一首都有自己的特征。第一首（#f 小调，1835）写的是对幸福的渴望，阻挠实现幸福生活的顽强的阻力和弗洛列斯坦式的激愤之情；第二首（g小调，1835—1838）则充满亲切而明朗的抒情。第三首(f 小调，1836）实际上是以克拉拉·维克所作的五个音的主题为基础而写成的自由变奏的套曲；在这首奏鸣曲中，舒曼把奏鸣曲的结构原则与他所常用的组曲和变奏曲原则结合在一起了，这是他的独创。

舒曼的«幻想曲»（Op. 17, C大调,1836)是一首很有特性的曲子。作者在写好之后，久久不能确定他的名称，起初称之为«弗洛列斯坦与约瑟比乌斯的大奏鸣曲»，后来称之为«诗篇»，最后决定定名为«幻想曲»。曾给三个乐章以不同的标题：（1）废墟，(2)凯旋门，(3)灵光。而且在篇首附记题辞：

> 在纷繁的尘世之梦里，
> 震响着一个小小的声音；
> 它透过了一切的声音，
> 传向那暗地偷听的人。
>
> F.施莱格尔

舒曼在给克拉拉的信中曾写道：“题辞中所说的声音，不就是你么？”显然，这首曲子表达着舒曼与克拉拉之间的感情。但是，它的意义又远远超过了个人之间的爱情的抒写，从音乐中可以听到更广阔的意境。这是和作者当时的创作动机有关的；因为我们知道，1836 年波恩为建立贝多芬纪念碑募集基金，舒曼响应这一号召，写成了这首幻想曲。

舒曼常说：“一切丰富多采的现实生活的印象都可以用音乐

传达出来。”他反对那种认为音乐只能写“超然世界”的说法。因此，在他的钢琴曲中也有些是写景、写物、写情的小品，它们连接成为组曲或曲集。这些小品，各自独立，但它们之间往往也有不同程度的内在的联系。这类作品有：《童年情景》（Op. 15），《幻想曲集》(Op. 12)等。

舒曼发展了舒柏特的艺术歌曲的优秀传统，他更侧重于情感与心理状态的表现，使歌曲的表现手法更加细致、更加灵活。他不只要求表现诗歌中的总的情绪，而且要求表达心理变化的细节。

在选词方面，舒曼的眼界广阔，但要求很严格。他选的歌词的作者是：海涅、歌德、拜伦、席勒、莎士比亚、夏米索、爱申多尔夫、朋斯等。他所选的歌词都是他认为最有价值的、最富于诗意的作品。

舒曼为了确切而细致地传达歌词中所写的心理状态，常在音乐中直接体现诗句的语调；因而，他创造出一种朗诵性的旋律或在旋律中间加入朗诵的因素。例如《我曾在梦中哭泣》（《诗人之恋》第13曲）、《你如今终于给我带来无限悲痛》（《妇女的爱情与生活》第8曲）、《两个禁卫兵》中的对话部分。

在舒曼的艺术歌曲中，钢琴伴奏起着重要的作用。在这方面他继承了舒柏特的传统，而且丰富了钢琴部分的表现手法。

舒曼在艺术歌曲创作中的重要作品是他根据海涅的诗写成的套曲《诗人之恋》（Op, 48）。这个套曲包含16支歌，由一定的情节贯穿起来：从爱情的春天(前三曲)到失恋后的心情（彷徨、苦闷，对于幸福的渴望，和积极起来埋葬个人的痛苦）。

舒曼根据夏米索的诗所写的套曲《妇女的爱情与生活》（Op. 42）也是舒曼创作中的重要作品。它也有一定的情节贯穿整个套

曲。在这 8 支曲子里，细致地写出了一个普通妇女的感情生活：从初恋的欢欣，到结婚的幸福，到做母亲的期待和喜悦；最后，第 8支歌曲带来了强烈的对比（爱人死了），舒曼在这里用朗诵式的独白，表达了主人公的欲哭无泪、含蓄而深沉的悲哀心情。套曲以钢琴演奏的尾声做结束，重新引出套曲第一首歌曲的主题，表现对幸福的回忆。

舒曼的艺术歌曲虽然大半写爱情，但也有不少是其他题材的。有些是写大自然的（如《月夜》、《春夜》），有些是写故事的（如《两个禁卫兵》、《森林中的故事》），有的是写对自由无羁的生活的憧憬的（如《走私贩》），有的则是对英雄的赞颂（如根据拜伦的诗所写的《英雄颂》）……。所以，舒曼的艺术歌曲的内容是广泛而多样的。

显然，舒曼在钢琴和艺术歌曲创作中所体现出来的他的创作方法，如果同样运用在大型作品中是不足的。因为在大型作品中，要求艺术家有更高的概括能力；只有多样的、迅速转变的个别现象，只有细致入微的细节描绘，只写内心的情绪变化，显然是不够的。在舒曼所写的大型作品中，可以看到在钢琴作品和艺术歌曲创作中所表现出来的他所特有的优点，同时也可以看出他的不足之处。

从舒曼为歌德的《浮士德》和拜伦的《曼夫列德》所写的音乐中，我们可以看到，他非常注意诗与音乐的关系的正确处理；但他并没有找到正确处理的途径，他更多地注意到诗，而忽略了戏剧。他有为个别诗章配成的精采的歌曲，也有通过音乐描绘诗中人物内心的篇章，但是并不能构成具有巨大戏剧发展的整体。

在舒曼的交响乐中，有不少热情的，甚至于表现为弗洛列斯坦式的激情的篇页；但更主要的是描绘生活现实的形象，并从中

表现出作者对于生活的热爱。例如《第一交响乐》写春天;《第二交响乐》写坚强的意志与厄运的袭击之间的斗争,但戏剧性不强;《第三交响乐》写莱茵河畔的生活情景;《第四交响乐》则偏重抒发内心的感情。

在舒曼的交响乐中没有象贝多芬的交响乐那样高度的思想性;同时,在色彩的鲜明丰富方面,也远不如他的同代人:柏辽兹,李斯特,甚至门德尔松。

舒曼也写了一些较好的室内乐作品,其中以《钢琴五重奏》(Op.44)、《钢琴四重奏》(Op. 47)、《钢琴三重奏》(b小调 Op. 63, F 大调Op. 80)最为突出。

舒曼的美学思想是在与当时小市民的庸俗风气进行斗争中逐渐形成和发展起来的。他不仅以自己的艺术实践参加了这个斗争,而且也利用他所主编的《音乐新报》,通过写评论文章进行斗争,他爱憎分明地赞扬了进步的东西,批评讽刺了落后的东西。

舒曼针对当时德国社会音乐生活中所存在的音乐艺术的不健康的状况,提出许多意见。其中心思想是:音乐必须反映生活,只有来自生活的艺术才是有内容、有感染力的艺术;他认为音乐艺术不是只供娱乐消遣的东西,它必须有感人的力量,能够使人的精神向上。因此,他说:"要仔细观察生活";又说:"道德的法则也就是艺术的法则"(见他自己写的《音乐家生活守则》第59、60条)。

舒曼很尊重古典传统,但他认为真正尊重传统,是要发展它,而不是盲目崇拜它、模仿它。他曾批判这些保守的作曲家,说:"那些枯燥无味的交响乐的拙劣作者,他们只能仿造出一些海顿、莫扎特的戴假发的外表,但却没有造出那假发下面的头脑。"正是因为这样,他对新生的力量特别爱护;他说:"要尊重

过去的遗产，但也要一片至诚地迎接新的萌芽，不要对生疏的名字抱成见”。

舒曼反对德国小市民中间的崇尚浮华的风气，反对哗众取宠的卖弄技巧的作品和演奏。他说：“不要羡慕那些演奏能手轻易获得的成功。但愿你认为：一位艺术家的赞赏比一大批群众的赏识更为可贵。”

舒曼的言论，鲜明地反映了他的美学观点的进步的一面，但是，在他的美学观点中也有自相矛盾的和比较主观的另一面。例如：

舒曼认为艺术家不能脱离生活，这个原则是正确的；但他对生活的理解，显然是很狭窄的。作为资产阶级的知识分子，他所看到的生活就是自己周围的市民阶层的生活，他没有能超出这个范围，看不见真正创造人类物质财富精神财富的广大劳动人民。所以，他在现实生活中看不到美的东西，他只能在大自然中、在自己的幻想中去寻求美的东西。市民阶层的庸俗习气使他认为群众都是庸俗的，只有少数的天才才是例外。

五、意 大 利 歌 剧

十八世纪末和十九世纪初，意大利的社会特征是：一方面政治上分裂，封建贵族占统治地位；另一方面是长期处在外国侵略者的占领和压迫之下。所以当时的社会进步力量负担着两种任务：一方面反对封建贵族的专制统治，另一方面反对外国侵略者，争取民族解放和国家统一；这两重任务常常是互相连结在一起的。在十八世纪末的意大利，出现了他们自称为 Risovgimento 的运动（意即“复兴运动”）。这个运动标志着封建政治经济制

度的逐渐瓦解及资本主义社会制度的逐渐建立。1789年法国资产阶级民主革命对这个运动有很大的影响，但并不是决定性的因素。我们说，意大利“复兴运动”是意大利社会内部发展的产物，是旧秩序衰亡、新秩序萌芽的成长的过程。外国的影响，只不过加速了这种过程而已。

1796—1814年形成意大利历史上的一个特殊的时期：由于法国军队侵入意大利，意大利人民展开革命活动，有些地方的封建制度被摧毁，资本主义得到了进一步的发展。

当拿破仑率兵进入意大利时，曾经受到意大利进步人士的热烈欢迎，拿破仑自称为“意大利的解放者”，意大利著名诗人弗斯柯罗也写过《解放者拿破仑》的颂歌。但是意大利人很快就失望了，因为“解放者”给他们带来了残酷的压迫和掠夺。从1796年起，在意大利就有了反对法国人的运动，并遭到法国统治者的残酷镇压。1807年在那波里成立了名为烧炭党（Carbonari）的秘密组织，它的成员很复杂，有共和派，也有君主立宪派，但他们有一个共同的目的：驱逐法国人，建立独立的意大利。

1812年拿破仑在俄国的失败，给意大利人的独立运动提供了条件。但是在反动贵族王室的勾结下，奥国军队侵入了威尼斯、伦巴尔第一带。在奥国军队扶植下，反动势力（所谓“合法的王朝”）实行了复辟。在1814—1815年举行的维也纳会议上确认了意大利的旧秩序的恢复，也确定了奥国在意大利国土上的统治权。从此，开始了意大利历史上最黑暗的时期。

法国统治下的意大利人民虽然也很痛苦，但拿破仑在一定程度上曾破坏了封建秩序，促进了资本主义的发展。维也纳会议之后，在奥国统治下的意大利，封建特权和教会势力又被恢复了，经济的发展受到很大的阻碍。

但是，进步的社会力量是在艰苦的条件之下不断地进行斗争的。在反法国统治时曾进行过斗争的烧炭党，在二十年代初又为反封建、反对奥地利统治者进行了革命斗争。但是因为他们的组织内部有弱点——脱离人民群众，最后遭到了奥军的残酷镇压。

1830年法国七月革命又激起了意大利人的革命热情，1831年在蒙登那及帕尔玛等地都有起义，也遭到奥军的镇压。

在革命运动的浪潮起伏中，资本主义生产关系仍然得到了发展，虽然很缓慢。三十——四十年代的意大利随着工业的发达，资本主义经济也得到了进一步的发展，在新的社会经济情况下，产生了新的革命组织："青年意大利"。他们吸取了烧炭党的经验教训，逐渐联系广大群众，反对封建统治和外族压迫，革命运动在1848年形成高潮。

十九世纪上半叶意大利的进步文化，与当时的民族解放运动和爱国主义精神是密切联系的。这在意大利进步的积极浪漫主义的文学作品中有着鲜明的反映。它们常常取材于历史英雄事迹，打破古典文学的狭窄的题材范围，摆脱古典文学的旧框框、旧标准，力求接近现实生活。它们通过历史题材反映现实问题，而不是把中世纪或古代加以理想化。

十八世纪末至十九世纪上半叶，意大利的音乐艺术中也反映了这个时期的特征，虽然它不象文学那样直接。关于这个时期意大利的音乐文化，主要应该讲它的歌剧艺术。

歌剧在意大利有着悠久的历史传统，它在各个阶层的文化生活中都占着很重要的地位。但是十八世纪末，意大利的正歌剧和喜歌剧都已经进入衰落时期，其原因主要是由于反动统治的检查制度扼杀了歌剧的进步思想内容，使歌剧降低为单纯供人娱乐的艺术。

在意大利的民族解放运动的影响之下，罗西尼复兴了意大利的歌剧艺术，不论在正歌剧或喜歌剧的领域内，他都写出了优秀的作品。

罗西尼于1792年生于贝扎罗城，父母都是音乐家。他的父亲接受了法国革命的思想，曾因宣传共和而被逮捕过。

罗西尼自幼就接触祖国的歌剧传统，曾在父亲的歌剧班当演员、伴奏和指挥。1810年他开始了歌剧创作生活，当时法国占领者敌视意大利的民族文化，但是意大利人的民族意识已经觉醒，罗西尼的初期作品，受到米兰及威尼斯等地的市民们的热烈欢迎，他们从他的歌剧创作中看到了意大利歌剧复兴的苗头。在当时人民中间普遍流传的爱国思想的影响之下，他的创作越来越富于政治热情了，1813年他所写的两部作品《在阿尔及利亚的意大利姑娘》和《唐克莱底》，都鲜明地反映出爱国的民族感情。这两部歌剧，一部是喜歌剧，一部是英雄性的歌剧，标志着他以后创作发展的主要倾向。

1816年罗西尼的喜歌剧《塞维尔的理发师》在罗马首次上演，这部作品充分表现了作者写讽刺喜剧音乐的天才，所以至今它仍旧被人认为是意大利喜歌剧中的名作。在罗西尼自己的歌剧创作中，《塞维尔的理发师》是他喜歌剧创作中的高峰。从此以后，他更多注意英雄性的歌剧题材，力图在意大利的正歌剧中找出一条出路，这是和他的民族感情和爱国思想的不断高涨分不开的。罗西尼1815至1821年在那波里歌剧院工作时期，写了许多取材于历史及传奇的歌剧作品，如《摩西在埃及》、《湖上夫人》、《穆罕默德二世》等。在这些作品中，虽然写的是历史人物，但都贯串着民族解放斗争的思想，与当时的社会现实生活有着密切的联系。

1820—1821年意大利的革命运动遭到奥国统治者的镇压之后，罗西尼跟随一个意大利歌剧班离开祖国。他曾先后到巴黎、伦敦、维也纳诸大城市旅行演出，在各地都受到了热烈的欢迎。1824年罗西尼在巴黎住下，领导巴黎的意大利歌剧院。

接近七月革命的巴黎，政治空气活跃，自由民主思想日益高涨，激起了罗西尼的新的创作热情，他要创作一部体现意大利人争取民族独立自由的爱国思想的新型歌剧。1829年，在革命前夕的巴黎大歌剧院演出了罗西尼的《威廉·退尔》。

《威廉·退尔》是罗西尼的歌剧创作中的新的杰作，也是他的最后一部歌剧作品。

这时，罗西尼已经成为当时欧洲红极一时的作曲家。由于他的富裕、悠闲的生活，特别是脱离法国当时火热的资产阶级革命斗争，他的创作源泉枯竭了。面对着贝里尼、梅耶比尔、威尔第等这样一些迅速成长的、年轻一代的著名歌剧作曲家的活动，他却安于生活在自己昔日的光辉中，不愿再挺身走险。这也正是资产阶级音乐家对待艺术的态度的必然结果。早年多产、创作迅速的罗西尼，在创作了《威廉·退尔》之后的四十年间，只创作了一些价值不大的歌曲，特别是倾向于写宗教作品。1868年罗西尼逝世于巴黎。

在罗西尼留下的大量歌剧遗产(38部)中，《塞维尔的理发师》与《威廉·退尔》是最重要的作品。

《塞维尔的理发师》取材于法国作家博玛舍的剧本。它通过年青的一代(伯爵和罗西娜)和年老的一代(巴尔托罗和巴西里欧)之间的斗争，抨击了旧式的封建家庭的黑暗和教会僧侣的虚伪；在斗争中突出了费加罗的主导作用，他代表着一个生龙活虎、机智伶俐而又唯利是图的"新型人物"。

在这部歌剧里，罗西尼巧妙地运用了意大利喜歌剧的传统形式，剧情发展紧张、紧凑，唱腔畅达流利，宣叙调机警、灵活，伴奏细致明朗。但更可贵的是他在传统形式的基础上有许多革新。这主要表现在：通过咏叹调写人物性格（如第一幕每个人物的呈示，都从其所唱的咏叹调中得到明确的揭示）；重唱、合唱中也都贯穿着情节的发展；宣叙调不枯燥，有生气；在咏叹调里虽然也有很多花腔，但是它不是空洞浮华的装饰，而同样是音乐中具有表现意义的部分。

罗西尼的《塞维尔的理发师》是一部既有较高的思想内容，又富于情趣、引人发噱的作品。对于演员它也要求很高：既要精于歌唱，又要精于表演。

比起《塞维尔的理发师》来，罗西尼的《威廉·退尔》是完全另一类型的歌剧，它公开表现人民群众的爱国的、革命的思想，它的特殊的内容也决定了它的表现形式上的特点。它没有那么多的优美华丽的旋律，舞台效果(从情节发展上看)也不如《塞维尔的理发师》那么曲折、紧凑。但是，它的思想内容以及它的戏剧结构都很新颖，它为十九世纪的爱国歌剧开辟了一条新的道路。

这部歌剧的内容取材于席勒的剧本，写爱国的人民群众起义反抗外族的压迫。剧情主要写安居乐业的瑞士人民与残暴的奥国总督及其士兵之间的矛盾冲突，剧中的英雄人物是群众的代表。玛蒂尔德与阿诺尔德之间的爱情只是从属的穿插。

适应剧情的要求，合唱在整个作品中占着重要地位。主要人物威廉·退尔唱的部分只有一首短小的咏叙调（arioso），戏剧结构以多人的场面（scene）为主。写群众生活多，写英雄人物也不是什么抽象的、出身高贵的英雄人物，而是来自人民中间、代表人民的愿望的普通人。很自然，在音乐的风格以及形式上它也都

简单、朴实，接近民间音乐。在这一点上，它和威柏的歌剧《自由射手》很接近。

《威廉·退尔》的序曲综述了歌剧的内容，但并不采用歌剧中的主题，只概括其中的主要形象。所以也是一首很好的标题交响乐曲。经常单独在音乐会上演奏。

罗西尼的《威廉·退尔》不仅为意大利歌剧艺术的新的发展奠定了基础，也为其他各国反映爱国思想的歌剧艺术提供了新的创作经验。十九世纪西欧歌剧艺术的发展，都直接或间接受到它的影响。

罗西尼在世时，意大利剧坛上就已经出现了一批年轻的歌剧作家，其中最值得注意的是贝里尼（Bellini，1807—1835)和顿尼采蒂(Donizetti，1792—1840)。在意大利歌剧发展史上这两位作曲家可以说是从罗西尼到威尔第（Verdi，1813—1901）之间的过渡。

贝里尼最好的作品是《诺尔玛》和《清教徒》，它们虽然用的是历史故事，但都反映了意大利人的爱国思想，和罗西尼的《威廉·退尔》一样，在当时都具有社会现实意义。在艺术上贝里尼的创作并未达到十分成熟的地步。在和声的运用上比较简单，配器也很薄弱，但是他写的旋律，特别是咏叹调（如《诺尔玛》中的“Casta diva”)都十分动人，在这方面他显示出独创的才能。

顿尼采蒂的独创性则并不十分显著。他是一个多产的作家（全部歌剧作品约62部)，风格比较庞杂，价值也不等。他善于写旋律(如《爱之甘醇》中的“偷洒一滴泪”)，善于创造舞台效果，所以他的作品常常能得到一时的成功。他的最好的作品是根据司考特的小说情节写的《拉摩木尔的露西雅》和喜歌剧《唐·帕斯夸勒》等。

十九世纪上半叶的意大利，除了歌剧艺术的蓬勃发展给当时西欧音乐艺术文化作出了丰富的贡献之外，还应该提到一位杰出的小提琴家帕加尼尼。他的演奏和他的创作，对十九世纪欧洲音乐文化起过深远的影响。

关于帕加尼尼的演奏技术，一个世纪以来，已被人当做神话一样地传说着。可惜当时没有录音的科学技术，我们不能听到实况。但是从他所留下的为数不多的作品，和他在当时欧洲文化界所引起的影响来看，他不只是一个在技术上有突出成就的演奏者，而且是一个具有进步的民主思想和积极浪漫主义的热情的艺术家。帕加尼尼在演奏技巧上的独创，反映着他对于现实生活的锐敏的观察力和丰富的想象力。

帕加尼尼在小提琴演奏艺术上的成就不仅大大丰富了小提琴的技巧，而且也推动了钢琴艺术的表现方法，在舒曼、李斯特的创作中我们可以看到具体的例证。

六、法 国 音 乐

1794 年法国反动的大资产阶级政变，终结了 1789 年以来革命的上升路线，开始了拿破仑的统治时期。

1812 年拿破仑失败后，在反法国同盟军的支持下，路易十八登上王位，白色恐怖笼罩全国。但是历史的车轮是不可能倒转的，1830 年 7 月的法国革命推翻了复辟的君主专制政权。在这次革命中，人民大众又一次地为争取自由平等流出了鲜血，但是革命果实则又被大资产阶级全部攫去，他们把他们的傀儡路易·菲利普捧上王位，开始了银行家统治下的七月王朝。

在七月王朝统治时期，法国的资本主义得到了进一步的发

展；同时，随着资本主义的发展，阶级矛盾亦日益尖锐化。在豪富的暴君统治之下，工人和农民过着极其贫困悲惨的生活。

1831 年 11 月 21 日里昂纺织工人被饥饿所迫，向工厂主人要求提高工资，资本家拒绝了他们的要求，工人发动了起义。这是工人阶级反对资产阶级的运动，标志着工人阶级作为一个新生的社会力量已经登上了政治舞台。1843 年 4 月 9 日里昂所发生的第二次工人起义，反对政府所通过的禁止工人结社的法律，带有更加鲜明的政治目的。工人的起义虽然在反动政府军队镇压下遭到失败，但是它们大大促进了工人阶级革命意志的成长，鼓舞了国内外各地工人阶级反对资产阶级的斗志。

1848 年 6 月巴黎工人起义时，法国工人阶级已成为了独立的政治力量。

十九世纪前半叶法国社会政治生活中所进行的剧烈而尖锐的斗争，也必然反映在它当时的文学艺术中。紧接着 1789 年的革命之后，在法国就出现了代表贵族阶级利益的反动的浪漫主义的文艺，在王政复辟时期，它成为统治阶级的文艺，代表人物是：夏多布利昂、拉玛丁、维尼等。他们仇恨革命，为贵族的命运表示哀悼惋惜；他们美化过去，对未来表示悲观绝望。

十九世纪二十年代以后，由于国内外解放运动的不断发展，法国进步浪漫主义逐渐抬头。早在复辟时期之初，诗人贝朗瑞就唱出了反对贵族和教会的讽刺诗篇；而雨果则在 1827 年所发表的《克伦威尔序言》中，提出了具有进步意义的浪漫主义的美学理论。

进步的法国浪漫主义的美学论点，主要是针对戏剧中的古典主义而提出的，因为古典主义在戏剧领域中最为根深蒂固。也正是因为这样，所以当时剧院成为两种主义斗争最尖锐的场所。倾

向浪漫主义的大仲马、缪塞、雨果、梅里美等人都打破了古典主义的陈规，写出了热情奔放、反映时代进步精神的作品。

三十——四十年代的法国浪漫主义文学中出现了乔治·桑一流的作家，他们写反映现实社会生活的作品，带有空想社会主义的倾向。另外有些年青作家如奈瓦尔（Gerard de Nerval）和高梯叶（Theophile Gautier，1811—1872）之流，表面上表示不满现实，实质上不关心社会政治，提出了"为艺术而艺术"的口号；他们的艺术，远离现实生活，实际上是对资产阶级反动势力的让步和妥协。

十九世纪上半叶的法国音乐文化在复杂而剧烈的阶级斗争中发生着巨大的变化，浪漫主义文艺思潮首先影响了法国歌剧艺术的发展。

在拿破仑独裁时期，巴黎盛行历史英雄剧，如斯朋蒂尼（Spontini）的《贞女》（《La Vestale》）和《费尔南多·柯太兹》（《Fernando Cortez》）。它们一方面继承了格鲁克的古典主义传统，一方面为后来的历史大歌剧的发展做了准备。这些歌剧的特点是：有虚张声势的英雄气派和豪华富丽的场面（常常有打仗的场面）；而这种崇尚浮夸的风格，正反映了当时大资产阶级的趣味。

在波滂王朝复辟时期（1815—1830），法国大歌剧的发展陷于僵化停滞的状态，喜歌剧反而活跃起来。当时最有成就的作曲家是布瓦尔介（Boieldieu，1775—1834），他在1818年发表的《白夫人》，是他的一部最重要的作品，也是复辟时期法国喜歌剧中最突出的作品。这部歌剧的剧词是当时著名的剧作家斯克里柏（E. Scribe）所写，脚本在一定程度上带有消极浪漫主义的色彩。布瓦尔介的音乐适应了剧本的这个特点，剧中的音乐以丰富的色彩描写了苏格兰的古老的城堡、白夫人的幽灵、以及剧中人的内心感

情。布瓦尔介在他的歌剧中最善于运用歌曲来表达人物的心理状态；由于这些歌曲写得优美而质朴，接近民歌，所以往往歌剧演过之后，这些歌曲很快地就流传开来。

除布瓦尔介之外，欧贝尔(François Auber，1782—1871)也是十九世纪著名的喜歌剧作家，但是他的喜歌剧更富于讽刺性。他的最著名的喜歌剧作品是«弗拉·第阿沃罗»(«Fra Diavolo»)。欧贝尔同时也写了庄严题材(历史故事)的歌剧。在七月革命逐渐酝酿成熟的二十年代末，在进步的浪漫主义思潮高涨的年代里，欧贝尔根据剧作家斯克里柏的剧本写成了«波蒂契的哑女»(«Muette di Portici»)。这一部歌剧在1828年上演，为长久以来处于衰颓不振的法国大歌剧的进一步发展，指出了一条道路。这部歌剧在音乐创作上虽然没有显著的独创性，但是题材写那波里渔民反抗外族及封建压迫，在当时符合了法国广大人民的愿望，其进步意义是无可怀疑的。

三十年代的法国，歌剧、舞剧以及器乐都繁荣起来。在这一时期内，柏辽兹和梅耶比尔对法国音乐文化做出了突出的贡献。

柏辽兹(Hector Berlioz，1803—1869)的音乐创作的特点，在于其大胆的独创性，他以新颖的艺术形式反映了当时法国激进的小资产阶级知识分子的复杂而矛盾的精神面貌。柏辽兹的音乐的风格，显然不同于德、奥的某些浪漫主义作曲家(舒伯特、舒曼等)。他即使写个人内心的感情体验，也要求公之于世；他表达思想感情的对象，不是少数知己，而是更广大的听众。他要向他们大声疾呼，倾吐自己的积悃、喊出抗议的呼声。在这种创作要求之下，他采取了交响乐的体裁。他一方面继承了古典大师（特别是贝多芬）的表现哲理的概括性的交响乐的创作方法，同时又继承了法国古典器乐的标题性以及法国歌剧音乐重视舞台效果的传统。为

了适应新的社会环境所引起的新的思想感情，促使他对交响乐进行了最大胆的革新。

柏辽兹生在一个医生家里，少年时喜读古典文学，尤其喜爱魏吉尔的诗。最早接触教堂音乐，非常受感动；但是，他并不信神，使他感动的不是宗教音乐中的神秘气氛，而是那种宏伟的气派，那极深厚的表情力量。此外，因为他小时，家住在乡下，农村的生活和艺术，给他留下深刻难忘的印象。他小时没有受过什么专业的音乐教育，他只会吹长笛和弹六弦琴。

1821 年，他来到了巴黎，为了执行父母的意旨，入了医科大学。但是他讨厌医学，要求放弃医学，虽然父母坚决反对，甚至断绝他的经济来源，但他最后仍决然离开了医学校，坚持要做一个音乐家。

1826 年，他走进了巴黎音乐院，受教于曾为法国大革命创作过不少作品的勒须尔（Lesuer）。但是更吸引他的是当时集中在巴黎的国内外进步知识分子（雨果、巴尔扎克、海涅、乔治·桑、李斯特、帕加尼尼、肖邦等）。

1830 年，柏辽兹获得巴黎音乐院的罗马大奖。评奖是在革命炮火下进行的。据说，柏辽兹从学校走出时，罗浮宫已被革命军占领，他当即加入了起义者的行列。

但是，柏辽兹获奖的作品(«莎丹那帕尔»大合唱)并不足以代表柏辽兹的创作风格，这是他为了得奖、迎合学院派的保守标准而作的。而 1830 年春天所演出的柏辽兹的«幻想交响乐»，则标志着具有历史意义的交响乐的革新。

在意大利留学时期，柏辽兹接触了意大利的风土和文化，对他后来的创作起一定的影响。

1832 年柏辽兹回到巴黎，从此开始了他的创作旺盛时期。到

四十年代为止，他写了三部交响乐：（1）«哈罗尔德在意大利»；(2)«罗密欧与朱丽叶»；(3)«送葬与凯旋交响乐»。此外，还写了安魂曲、歌剧«切里尼»（«Benvenutto Cellini»），传奇剧«浮士德的责罚»。在理论著作方面，他写成了配器法。

柏辽兹在评论工作中显示了他的卓越的文化修养；他也是一个很优秀的指挥家。

柏辽兹一生以进步的艺术理想对狭隘、庸俗的艺术见解和风尚进行了不调和的斗争；同时，在金钱势力的压迫下，不屈不挠地过着贫苦的生活。他曾离开祖国到外国去旅行，指挥演出自己的作品和古典作品，受到各国进步阶层的热烈赞扬。

1848 年革命以后，在大金融资产阶级和大工业家反动统治下的法国社会里，柏辽兹越发感到孤独，他的创作活动虽然仍在继续，但已失掉了青年时代的那种斗争的锐气。他曾企图恢复格鲁克的古典主义传统，写了«特洛伊人在迦太基»(«Les Tròyens à Carthage»)，又写了以圣经为题材的清唱剧«基督的童年»。最后他写了一部以莎士比亚的喜剧«无事生非»为题材的歌剧«比雅特丽斯与本奈狄克特»(«Beatrice et Benedict»)。

在柏辽兹的音乐遗产中占首要地位的是交响乐。正是在这些作品里，柏辽兹表现了他的大胆革新。柏辽兹的交响乐直接继承贝多芬交响乐的传统，并在新的条件下加以发展，把交响乐艺术推入一个新的阶段。柏辽兹的交响乐深刻地反映了十九世纪的资产阶级知识分子的苦闷心理和“叛逆精神”。在这方面，浪漫主义的文学（特别是缪塞、拜伦等的作品）给他很大的影响，但更重要的，是他自己所亲身经历的内心体验。在把自身的感受在交响乐中通过具体的音乐形象表达出来时，他显示了很大的概括能力。在这方面，他显然是受到贝多芬交响乐的影响。

但柏辽兹的交响乐和贝多芬的交响乐，在创作方法上有着显著的不同。柏辽兹创造了一种新型的交响乐。为了使器乐的表现力更加深刻，更加具体，柏辽兹使音乐与文学更加接近起来。他力图把文学中所描写的生动具体的形象，用音乐语言表达出来。他的交响乐，很象用音乐写成的小说，摆脱了传统交响乐的套曲形式，它的结构是由内容来决定的。为了使曲子的内容更容易为听众正确地理解，他在交响乐的前面和每一乐章前面都加上标题。有时标题写得很详细，象乐曲说明一样。所以，柏辽兹的交响乐常被人称为“标题交响乐”，与古典交响乐相区别。

在柏辽兹的交响乐中，首先应提到的是1830年首次演出的《幻想交响乐》。作者为这交响乐所加的标题是《艺术家生活片段》，内容主要写的是作者自己生活的经历。全曲分五个乐章，它们的标题是：(1)《梦幻、热情》；(2)《舞会》；(3)《田野景色》；(4)《赴刑进行曲》；(5)《妖魔夜宴》。整个曲子描写了一个热情的青年对于幸福美满生活的憧憬，以及他在追求这个目标时所经受的精神上的折磨和情绪上的波动。曲尾以群魔乱舞终结，充分反映出主人公嫉世如仇的心情。

1831年演出这部曲子时，柏辽兹为它加了一个续篇。在这个包含独唱、合唱和管弦乐的抒情清唱剧式的作品（题名《雷里欧》——《Lelio》)中，写被处死刑的主人公又复活了，他向音乐艺术祈求精神上的安慰；但是，他从没有能得到幸福，他感到的是病痛和寂寞。最后，当他忽然又听到《幻想交响乐》中的“固定乐思”(Idée fixe)时，他好象突然受到沉重的打击似地喊道：“它又来了！……又来了，它没完没了地纠缠着我！”

柏辽兹的第二部交响乐是《哈罗尔德在意大利》(1834)。这部交响乐虽然借用了拜伦的诗篇的标题，但内容与拜伦的诗并无直

接的联系，更多地是写拜伦所创造的“哈罗尔德式”的青年的思想感情。这种感情也正是拜伦、柏辽兹以及十九世纪欧洲资产阶级青年知识分子所共有的思想感情。为了写主人公的感情变化，作者把哈罗尔德和意大利的风光联系在一起，哈罗尔德作为一个苦闷、忧郁的歌者与明朗灿烂的意大利自然风光形成鲜明的对比。柏辽兹采用了《幻想交响乐》中的“固定乐思”的手法，用一个固定的主题，刻画主人公的性格，贯穿全曲。

交响乐的第一乐章《哈罗尔德在山中》，分两个部分。前半部分写哈罗尔德渴望追求一种得不到的东西；现实环境使他厌恶，他感到苦闷、孤独，他过着流浪四方的生活。后半部则豁然开朗，展开一幅清新活泼的气象，这里显然刻画的是意大利的自然风光。

第二乐章写的是《唱晚祷的香客的行列》，是一幅夕阳小景。在一片朦胧暮色中农民们唱起了晚祷歌，教堂里响起了钟声，哈罗尔德的心情在田园生活中得到了暂时的平静。紧接在这一乐章之后的是一首《阿布鲁兹山民的小夜曲》。

《哈罗尔德在意大利》的末乐章《群盗狂舞》和《幻想交响曲》以群妖狂欢终结的情形相仿。哈罗尔德被群盗所俘，在他死前，过去所经历的一切，匆匆在他的脑中掠过（前面几章的片段在这里相继出现），最后，他饮恨而死。

继《哈罗尔德在意大利》之后，1839年首次演出的柏辽兹的第三部交响乐作品，是根据莎士比亚的悲剧写成的《罗密欧与朱丽叶》。作者把这部作品称做“戏剧交响乐”，实际上它已大大扩张了传统的交响乐的规模，其中包含了独唱、合唱以及朗诵调。全曲以剧情为基础，组成结构复杂的长篇巨作。

柏辽兹的第四部交响乐是继《罗密欧与朱丽叶》之后、在巴黎

一广场上演出的别具一格的《送葬与凯旋》交响乐(1840)。这部交响乐全无以前三部交响乐中所表现的那种浪漫主义的风格，而是一部表达群众性的宏伟崇高气概的大型管弦乐曲。乐曲的结构比较简单，三个乐章各有标题，它们是：(1)《送葬进行曲》；(2)《墓前辞》；(3)《颂赞》。这是为纪念七月革命的烈士而写的。1840年在树立烈士纪念碑时，隆重演出了这个作品。起初它是为管乐队写的，后来加上了弦乐部分(可用可不用)；乐队组织庞大，最后加入合唱(根据柏辽兹的要求，合唱队至少要二百人)。乐队的全奏加上合唱，声势异常浩大。在这个作品里，可以清楚地看出柏辽兹继承了勒须尔的师传。

柏辽兹的这部交响乐，是一部激烈的革命热情与通俗易解的音乐语言相结合的作品。

柏辽兹曾根据歌德的《浮士德》写成一部包含独唱、合唱和管弦乐的作品。它接近清唱剧，柏辽兹称之为《戏剧性传奇》。和十九世纪浪漫主义思潮影响下的其他作曲家一样，柏辽兹很早就被《浮士德》这种人物所吸引(1828年歌德的《浮士德》的法文译本刚刚问世，他就写了选自《浮士德》中的八个场面的音乐)，他想用音乐来刻画这个不满现实、怀疑一切的人物和他的遭遇。1845年他亲自来到德国、奥国，接触了当地的风土、人情和民间诗歌。1846年他完成了《浮士德的责罚》。

在处理这个题材的时候，柏辽兹没有采用浮士德最后被天使拯救上升天堂的结局，而是让他被梅菲斯特带入地狱。这里清楚地反映出他的思想：当时知识分子被怀疑主义的化身——恶魔梅菲斯特诱惑折磨着，最终堕入毁灭的深渊。在这部作品里，柏辽兹不仅成功地写出了不同人物的性格和心理状态，而且在写外界景物方面，也很生动。他所写的器乐部分，由于配器上的新颖、

有效、富于幻想色彩，常被当做独立的管弦乐曲在音乐会上演奏（例如：第一部中的《匈牙利进行曲》，第二部中的《空气精灵的舞蹈》，第三部中的《鬼火的小步舞》等）。

柏辽兹的艺术创作反映了法国资产阶级和小资产阶级革命性衰颓时期的精神面貌。从他的作品中还可以听到一些革命热情的余辉或回忆（特别是在他的《送葬与凯旋》交响乐中），但它并不占主要地位。在他的作品中占主要地位的是对个人的幸福生活的幻想、渴望和由于厌恶现实生活环境所产生的苦闷、怀疑和愤慨。值得肯定的是：他并没有陷入厌世悲观的、绝望的情绪，他对现实生活所抱的态度是积极的，而不是消极的：他追求一种美好的理想，对丑恶的现实进行揭露和讽刺。但是，对于柏辽兹，理想和生活的前途毕竟是渺茫的。

柏辽兹在艺术上的成就，主要表现在为贝多芬以后的交响乐的发展开拓了新途径——标题交响乐。他创造了用音乐语言写成的小说体裁。当然，音乐和文学各有其特殊的表现方法，音乐艺术中的标题交响乐并不能替代文学中的小说；但是柏辽兹力求通过音乐形象具体地反映生活现象，必然会大大丰富和发展了音乐艺术的表现力。他在这方面所进行的大胆革新创造是具有很大价值的。

柏辽兹的音乐创作对后来法国以及欧洲其他国家的音乐文化有着很大的影响。

和柏辽兹同时的梅耶比尔，对法国歌剧艺术的发展起过很大的影响。梅耶比尔（Giacomo Meyerbeer，1791—1864）生在德国。他在钢琴演奏上有很高的成就，但他对歌剧的兴趣更大。1815年以前，他写了几部歌剧（《叶夫塔的誓言》—1813，《阿里梅列克》或《两个酋长》—1814），在德国上演，不很成功。1815年听萨里埃

利的劝告，到了意大利，吸收了意大利式的声乐艺术风格，写成意大利歌剧数部(«罗米尔达和柯斯丹札»—1817，«昂朱城的玛格里塔»—1820，«莱斯堡的爱玛»……等)得到了成功。但是，梅耶比尔更为巴黎所吸引，他不因在意大利所获得的成功感到满足，他曾经说："……我能为巴黎写一部歌剧，真胜过为意大利所有的歌剧院写歌剧。因为想写真正的歌剧音乐的艺术家，能在哪里找得到比巴黎更有利的条件呢？首先，在意大利没有好的剧本，而且观众只从音乐一个方面评价歌剧。在巴黎的情况就不同了，在那里可以找到最优秀的剧本，而观众能接受任何样的音乐，只要是天才的创造；因此，音乐家在巴黎可以找到和意大利完全两样的活动天地。"

1827年梅耶比尔到了巴黎，他深入学习了法国的文学和美术，钻研了法国的音乐。1831在巴黎发表了他的第一部法国歌剧——«恶魔洛伯特»(«Robert le Diable»)，获得极大的声誉。这部歌剧的出现被当时人认为是法国浪漫主义歌剧的诞生。从此，梅耶比尔与法国当时最活跃的剧作家斯克里柏合作，写出了他的成熟的歌剧作品。其中最突出的是：«新教徒» («Les Huguenots»)，«预言者»(«Le Prophete»)和«非洲女子» («L'Africaine»)。

梅耶比尔在歌剧创作方面确是很有才能的，可惜的是，他在当时大资产阶级的思想意识的影响下，在创作中表现出比较显著的弱点，在当时就曾受到一些进步知识分子(如柏辽兹、舒曼等)的指责。当时人认为梅耶比尔的音乐过于追求舞台效果，过于浮夸，缺乏真挚深刻的感情和崇高的意境。由于这样，他们认为他的艺术趣味不高，他不过是一个一味地迎合当时大资产阶级的风尚、追求时髦的作曲家而已。

但是从梅耶比尔的几部重要的作品来看，他常取材于历史上

的政治事件(«新教徒»写新旧教会之间的斗争，«预言者»写再受洗礼派的起义)，而且从中(特别是 «新教徒»)不难看出他对天主教教权的态度。这在当时七月王朝的法国，可以说是一种进步的倾向。他把教会和贵族宫廷写成策划阴谋的场所，把教徒和贵族都写成了残暴的恶棍，正是反映了他的政治思想。不过，在这些歌剧里，庸俗的爱情的情节和宫闱秘史般的描绘，占了主要的地位，以致掩盖了歌剧的思想性，这也是梅耶比尔的艺术观所决定的。至于他的歌剧«非洲女子»中的情节，本来是很可能揭示出严肃的主题思想的：写一个被俘远离祖国的女子的纯真的爱情，她的自我牺牲，青年航海家瓦斯科·达·加玛为实现自己的航海计划而进行的斗争等。但是编剧人和作曲家更多地把注意力集中在表现爱情的纠纷和舞台效果等方面，结果使主题思想反而模糊了。

从音乐创作方面来看，梅耶比尔的歌剧固然有许多缺点，如人物性格的刻划不深，风格上的不统一等等，但也有其独创、革新的地方，也正是在这些方面，梅耶比尔显示出他的艺术才能，为艺术创造提供了可贵的经验。

从«新教徒»中，可以看出梅耶比尔非常善于组织大规模的音乐戏剧形式。例如，第四幕旧教教徒策划阴谋的一场，他运用管弦乐的贯穿发展和调性的统一（E—♭A—E)，组织成一个有内在联系的统一的整体；又如在群众场面中（如«新教徒»第三幕的群众场面)，梅耶比尔巧妙地把分散的舞台穿插通过音乐组成为一个整体。

梅耶比尔在运用音乐造成舞台效果方面，特别富于独创性，这首先表现在他对乐器的运用上。他的配器技术很富于表现力，而且用得灵活、有效。他所用的全奏(tutti)，由于音色音区的巧

妙配合，常能发出灿烂效果。而在伴奏唱腔时对乐器的使用又很细致。例如在《新教徒》中第一次罗尔唱的咏叹调（“银鼠般地白晰”），伴奏用弦乐器组，特别突出中音提琴和大提琴，强调了罗尔的咏叹调的典雅的抒情风格。梅耶比尔也善于运用乐器描绘风景和渲染气氛，例如在《预言者》的第一场，他用了两只单簧管的重奏，描述出穆静的荷兰城郊的风光，而在加冕进行曲中铜管乐的响亮的吹奏则起了渲染庄严宏伟的气氛的作用。

在和声方面，梅耶比尔为了配合舞台形象的效果，也有很多大胆的处理。例如在《新教徒》中，为了刻划旧教徒的不同的精神面貌，采用完全不同风格的和声：在礼拜堂时写他们策划阴谋，拔剑宣誓时，用了三全音关系的和声进行（E—♭A—E—♭A……）；最后在大屠杀的场面中，则用小号吹出格里哥利调式的动机，描写出旧教徒的凶狠残暴。

为了使音乐带有历史色彩，梅耶比尔在《新教徒》中采用了真正的新教圣咏，而且在第一幕罗尔唱咏叹调时，用古提琴（viol d'amore）伴唱。

从梅耶比尔的音乐创作中可以看出他很善于吸收各种传统风格的特点，可惜因为他的创作缺乏深刻的思想内容，所以他在吸收这些风格时，也不能做到融汇贯通的地步，常常给人以取各家之长，兼容并蓄的印象。当时有人评论他的音乐，说他的旋律是意大利式的，节奏是法国式的，和声是德国式的，这种说法虽然有些夸张，但也非全无道理。他的这种折衷主义的艺术，正是十九世纪法国资产阶级所推崇的东西。正是为了这种原故，梅耶比尔成了当时法国资产阶级的宠儿。但同时我们也必须承认，梅耶比尔也创造了自己所独有的一种风格——一种富丽堂皇、结构严密、色彩丰富的风格。梅耶比尔所创造的法国大歌剧的风格对当

时以及后来的歌剧艺术起着深远的影响。

七、肖邦与波兰音乐

十八世纪后半叶的波兰，处在深刻的民族危机当中。长期的封建统治、落后的经济、荒淫无耻的贵族生活，使这个曾经一度强盛的国家，成了外国干涉和瓜分的对象。从1772年到1795年这二十几年当中，先后遭到俄、奥、普三国的三次瓜分，而人民英勇不屈的反抗斗争却屡次被大贵族出卖。十九世纪的头三十年，民族解放运动进入一个异常高涨的时期。由于资本主义发展的迟缓，资产阶级力量的薄弱，进步贵族成为一种重要的社会力量，领导了这个运动。在反瓜分、争取民族解放的号召之下，进步贵族、市民阶层及农民动员了起来，1830年终于暴发了反对沙皇俄国奴役的起义。一年之后，起义由于贵族阶级的软弱妥协，结果遭到了悲惨的失败。这一历史时期的主要特点是波兰民族处在民族危机的关头，民族矛盾成为当时的主要矛盾，而国内的阶级矛盾则居于次要地位。

十九世纪初叶，在德、法等国家的影响下，在波兰文学中产生了浪漫主义思潮。密茨凯维兹的创作成为当时卓越的代表。在波兰，浪漫主义由于特殊的社会历史条件，具有更进步的性质，它与人民斗争之间的联系，要比在其他国家更密切。艺术中的民族意识与爱国主义内容很明显。不久，这浪漫主义思潮便渗入到音乐创作的领域中来。当时，德法等国家音乐中的浪漫主义运动已经走过了一段曲折的发展道路，然而在波兰，还是一个崭新的东西。

十九世纪上半叶，波兰，特别是华沙的音乐生活很繁荣，不

仅创作上空前活跃，而且广大的市民阶层对音乐的兴趣和要求也日益增高。音乐演出事业很发展，歌剧院中不仅演出本国作曲家的作品，同时也上演罗西尼的意大利歌剧、威柏的德国浪漫主义歌剧。音乐院的建立和巩固使音乐教育的发展得到了一定的保证。音乐出版事业的兴盛也是空前的，仅在华沙的一条街上，就聚集四、五家音乐出版社。

十九世纪上半叶，除了肖邦的创作活动之外，在波兰音乐生活中有较重要意义的音乐家有爱尔斯涅尔、库尔平斯基，以及稍晚的莫纽什科等。

爱尔斯涅尔（Elsner，1769—1854）是侨居华沙的德籍音乐家。他虽然在创作上没有突出的成就，但他多方面的音乐活动，例如领导歌剧院，从事音乐教育，创作等，使他成为波兰十九世纪上半叶音乐发展的启蒙者之一，肖邦的创作的初期发展就是与爱尔斯涅尔的直接教导分不开的。

库尔平斯基（Kurpiński，1785—1857）也是一位对波兰民族音乐文化有重要贡献的作曲家。他的创作中最有价值的部分是歌剧作品。在他的八部歌剧中，1810年创作的《新克拉克维亚克》是有代表性的作品，这部作品有相当鲜明的民族色彩。从他的音乐活动中，可以看到民族意识在一个艺术家身上的反映。他终身在华沙歌剧院工作，坚持建立真正的民族歌剧，反对歌剧的俄罗斯化。他的流传至今的歌曲《立陶宛姑娘》中便充满了对1830—1831年华沙起义失败的悲痛追忆。

与肖邦同时代，但其生活和创作延续到十九世纪后半叶的作曲家中最重要的是莫纽什科（Moniuszko，1819—1872）。这位对波兰民族歌剧有卓越贡献的作曲家出身于维尔诺的中等贵族家庭。他的创作中除了最重要的七部歌剧与二百多首歌曲之外，还

有五部轻歌剧、大合唱（根据密茨凯维兹的《克里米亚十四行诗》谱曲）、管弦乐曲《童话》以及若干室内乐和戏剧音乐作品等。莫纽什科创作中的民主倾向和进步性表现在他的一些优秀的歌剧中，特别是表现在受四十年代克拉克夫地区农民起义的影响而写成的歌剧《哈尔卡》中。在这部描写受到贵族凌辱损害的农村姑娘哈尔卡的悲惨遭遇的歌剧中，莫纽什科揭示了一个具有鲜明阶级倾向性的、尖锐的社会冲突。在这个过程中，莫纽什科相当坚定地站到被压迫的农民阶级方面来，对社会提出了抗议，流露出相当强烈的反贵族情绪。

歌剧《哈尔卡》的脚本的作者是波兰诗人弗沃基米尔·沃尔斯基。最初这个脚本只包括两幕。1848年莫纽什科根据它谱成的歌剧第一次在维尔诺以音乐会的形式演出，直到1854年，才正式在维尔诺的歌剧院公演。后来沃尔斯基与莫纽什科又共同重新作了修改，将它扩大为四幕歌剧，在故事情节的发展、内容的充实、音乐结构的完整上都又进了一步。1858年元旦，终于克服了重重的人为阻碍，在华沙歌剧院上演了。演出获得了巨大成功，长久以来只能在歌剧院中看到外国歌剧（特别是意大利歌剧）的观众们，热烈地欢迎《哈尔卡》。人们对这第一部自己民族的歌剧给予了很高的评价。

歌剧共分四幕。第一幕：斯托利克家里，女儿卓菲娅与贵族子弟亚努什正举行订婚典礼，人们在波罗奈兹舞曲声中祝贺主人们。贫穷的农村姑娘哈尔卡拒绝了纯洁善良的农民约泰克的爱情，一心热恋着欺骗着她的亚努什。当哈尔卡此刻来到亚努什这里，亚努什仍用巧妙的办法骗过哈尔卡，并答应在城郊与她幽会，借以将哈尔卡支走。第二幕：预感到不幸即将来临的哈尔卡没有马上离开斯托利克的花园，作曲家在这里给心中充满爱情幻

想的哈尔卡安排了一段抒发内心感情的独白。约泰克赶来了，他向哈尔卡讲了亚努什欺骗她的全部实情，哈尔卡这才知道、原来屋内的喧闹声正是庆祝亚努什与卓菲娅的订婚礼。她不顾一切地打门，想用自己亲眼看到的一切来证实这可怕的事实。终于一切都真象大白，约泰克拖着绝望到几乎疯狂了的哈尔卡离开了斯托利克的庄园。第三幕：一个月后，亚努什庄园中的农民们正聚集在教堂前，谈论着即将举行的主人的婚礼。约泰克领着不幸的哈尔卡出现在人群中。他把哈尔卡的悲惨遭遇告诉了周围的人们：贵族如何先是甜言蜜语，而最后却把哈尔卡和他象狗一样驱逐出庄园。听了这一切之后，人们给不幸的哈尔卡以巨大的同情和安慰，在群众的合唱陪衬下，哈尔卡唱出自己沉重的内心痛苦。第四幕：教堂中马上就要举行亚努什和卓菲娅的婚礼，约泰克站在教堂前的广场上，他担心哈尔卡在这里看到新婚夫妇经过广场走进教堂时，会忍受不住剧烈的痛苦而毁灭自己。真心热爱着哈尔卡的约泰克此刻在脑中浮起儿时的回忆：童年时他与哈尔卡之间纯真的感情。约泰克对哈尔卡的爱情，没有因为她的失足而熄灭，相反地却愈来愈热烈了。没出所料，哈尔卡跑来了，人们拦住她。当新婚夫妇从教堂中传出了歌声，已经明白了真像的哈尔卡终于为自己选择了最后的、也是唯一的解脱，她投河自杀了。歌剧在群众愤怒的、抗议这人世间的不平的声音中结束。

整个歌剧的音乐有相当浓厚的民族色彩。尽管莫纽什科在歌剧音乐的处理手法上很受意大利歌剧的影响，然而《哈尔卡》确实是地道的波兰歌剧。作曲家从十八世纪末期波兰的古典歌剧中吸取了不少有益的东西，例如《哈尔卡》中的纯朴的民间气质就与史蒂番的民族歌剧《克拉科夫人与山民》(1794)有直接联系。《哈尔卡》的音乐虽然有相当浓厚的民间风格，但莫纽什科却极少直接

引用民间音乐。他将民间音乐中的精华消化为己有，然后自如地加以运用。在歌剧的音乐结构、和声语言、配器风格等方面，《哈尔卡》并不具有什么大的革新和独特之处，例如就和声语言的大胆和独创而言，莫纽什科还远远没有超过肖邦所获得的成就。

莫纽什科的另一部重要的歌剧是《可怕的庭院》。作曲家通过一个平凡的爱情故事，表露出他的爱国主义思想。在另一部歌剧《女公爵》中，则对贵族进行了尖锐辛辣的讽刺。

在莫纽什科的这些比较优秀的歌剧（《哈尔卡》、《可怕的庭院》)中，作曲家有意识地在音乐中采用了民间音乐的因素，波兰乡村、山区的色彩非常浓厚，他自己曾说:“……我没有创作什么新的东西，我去波兰的大地上流浪，受到民间歌曲的鼓舞和感召，我的全部创作就是表达了一部分这种鼓舞和感召的情绪……。”

在晚期的歌剧中莫纽什科离开了民族题材而热衷于新奇的异国情调（如印度题材的《贱民》等)，使得这些作品在思想性艺术性上都比较逊色。莫纽什科的歌剧创作，总的说来，在专业水平上达到相当的高度，把波兰的歌剧提高到接近于当时欧洲优秀歌剧的一般水平，从而使波兰的民族歌剧的发展进入了一个新的阶段。从这个角度上看，莫纽什科可以被认为是波兰民族歌剧最重要的奠基者之一。

肖邦 1810 年生于华沙近郊的热拉佐瓦·沃拉。父亲是法国人，年青时便迁居波兰，后在华沙开设一所贵族子弟的寄宿学校。肖邦的母亲是波兰人，曾做过贵族的女管家。因此肖邦的家庭虽不是贵族，但却与贵族阶级有很深的联系。

肖邦的生活和创作大致可分为两个时期：即 1831 年以前在祖国时期与 1831 年后在巴黎时期。肖邦的少年时期在家庭生活中常接触华沙的知识分子，其中有不少是具有进步的民族意识的。

这种环境，对肖邦的眼界的扩大，智力的成长及对民族文化艺术的认识等方面都产生了良好的影响。肖邦七岁时已尝试作曲，写过一首《g小调波罗奈兹舞曲》。

1826年至1829年在音乐院学习的时期中，不仅积极参与华沙的音乐生活，而且与进步文学家、诗人等广泛接触，如他当时的挚友摩赫那茨基（Mochnacki）就是激进的浪漫主义诗人，也是后来华沙起义的积极参加者。肖邦这时深受民族解放思想和文学中的浪漫主义运动的影响。

在音乐院时期，他已写出下列的作品：^{b}B大调与d小调《波罗奈兹舞曲》（Op. 71），《e小调夜曲》（Op. 72），《莫扎特主题的变奏曲》，若干首《玛祖卡舞曲》（如Op. 68 № 1、№ 2、№ 3，Op. 6 № 7）及《圆舞曲》（Op. 69№ 2），室内乐作品等。

1830年除了其他作品之外，肖邦完成了他早期最重要的两部作品：即f小调和e小调钢琴协奏曲。作曲家对同学康士坦奇娅的初恋之情，在这个时期的作品中有鲜明的流露（如《圆舞曲》Op. 70 №3，《f小调协奏曲》的慢乐章）。

1830年底，肖邦离开了祖国。次年九月肖邦在离维也纳赴巴黎的路上，他听到起义失败和华沙陷落的消息，精神上受到沉重的打击，感到极大的悲痛。民族的悲剧在他的心灵中激起了剧烈的动荡，在抑止不住的情感冲动下肖邦写下了他早期的、同时也是整个创作中最好的一些作品，如：充满热烈的斗争和反抗激情的c小调《革命练习曲》，汹涌澎湃的《d小调前奏曲》（Op. 28 №24）与沉重悲痛的《a小调前奏曲》（Op. 28№ 2），此外象b小调《诙谑曲》（Op. 20），《g小调叙事曲》（Op. 23）等几篇感人至深的作品，很可能也是在这个时期构思和创作的。以上是肖邦的生活和创作的第一个时期。

在这个时期里，肖邦的创作已经达到了一定程度的成熟。鲜明的个人的风格已经形成。在作品的感情内容方面，除了华沙陷落后所产生的那几首戏剧性的悲剧诗篇之外，一般都充满了无忧无虑的、刚刚走入生活的年青人的欢乐明朗情绪，这里没有严峻的悲剧性的因素。两首钢琴协奏曲完善地体现出这个时期创作中情感内容的总的面貌：热情、明朗、富于浪漫主义的幻想，对生活抱着乐观主义的肯定的态度，充满朝气蓬勃、精力充沛的青春的力量。肖邦的生活体验的范围，决定了在这个时期的作品中还缺乏深刻的、戏剧性的冲突和力量。然而，华沙陷落和祖国重被奴役使肖邦在创作中产生了突然的转折。从此，新的、深刻的戏剧性和悲剧性的因素，开始渗入到他的作品中来，从1830年致马图辛斯基的信中可以看到肖邦已有了将自己的艺术与周围发生的事件紧密联系起来的迫切愿望："……我愿意高唱出一切愤怒奔放的情感所激发的声音，使我的作品，致少一部分作品，能够成为索别尔斯基的部队所唱的战歌，战歌虽已成绝响，但它的回声仍将荡漾在多瑙河两岸……"。当然，这一时期作品的思想内容还远不都是那样充实的，有个别的作品存在着一定程度的贵族沙龙气息（如大提琴、钢琴用的波罗奈兹舞曲）。在风格上，早期的创作中也还能看到菲尔德和奥金斯基等人影响的痕迹。

肖邦在他生活和创作的第二个时期中达到了思想上和艺术上真正的成熟。在巴黎，与文化界的广泛接触，对肖邦在各方面的成熟起了很大作用。这时期，他接触了李斯特、舒曼、门德尔松、贝里尼、柏辽兹、画家戴拉克鲁阿、文学家乔治·桑、诗人密茨凯维兹等。但是，肖邦在巴黎却深深感到了一个进步艺术家的苦闷，他不得不在对他的艺术的思想内容毫无理解的、庸俗贫乏的贵族圈子中从事音乐活动。下面这段自白可以帮助我们了解

肖邦当时的心情："……一切晚会、舞会、音乐会都使我感到厌倦，我周围是这样悲哀、忧郁、孤独，我不能随我的心意行动，我不得不打扮、装饰自己，在沙龙里装出一副安详的样子，然后回到家里在钢琴上独奏，发泄自己的苦闷……"。肖邦深切怀念祖国，在精神上始终与波兰联系着，他的作品中没有失去波兰的声音。上述这种复杂的情感，在他这时期的作品中都有鲜明的反映。在四十年代，肖邦和乔治·桑之间的爱情，曾经一度给肖邦带来幸福，而最后由于性格、观点的分歧，终归于破裂，在肖邦的生活中留下了忧郁的阴影。这些，在他晚期的创作中也不能不有所流露。

从1838年至1845年这七年中间，是肖邦创作上最旺盛的时期，在艺术上达到了最后的成熟。这时期的重要作品有：后三首叙事曲，后两首奏鸣曲，《f小调幻想曲》，即兴曲（Op. 53），后三首谐谑曲以及若干首波罗奈兹舞曲（A大调、#f小调、♭A大调、幻想波罗奈兹等），夜曲(Op. 37 № 2、Op. 48)和玛祖卡舞曲(Op. 41四首、Op. 33四首、Op. 59等)。

这个时期创作上总的特征是从过去的抒情诗性质的小品的范围中解放出来，戏剧性和悲剧性冲突的内容，要求作曲家采用更庞大的音乐形式和更复杂的表现手段。这时期的作品中充满了前一时期中所极少见的狂风暴雨般的动力、紧张的发展，音乐形象深刻而丰富，感情奔放。这些作品中有英雄性、史诗性的激情，对祖国深沉的怀念，时而充满明朗、欢乐；时而陷入忧郁、孤独。肖邦死前的最后几年(1846—1849)由于多方面的原因，创作力大大衰退，仅有的作品是八首玛祖卡舞曲（Op. 64 №7、Op. 68 №4、Op. 63)和两首夜曲（Op. 62，B大调、E大调)。但直到将要结束自己的生活道路之前的最后的日子里，肖邦的心一直在关心

着波兰，在1848年给丰坦的信中他说："……加利青的农民为波多尔的农民做了榜样，可怕的事情是不可避免的，但到最后，波兰终将成为灿烂和强盛的波兰，虽然等待是折磨人的，但我们必须等待……"。1849年秋，肖邦逝世于巴黎。

肖邦的主要作品包括：4首叙事曲，4首诙谑曲，3首奏鸣曲，27首练习曲，19首波罗奈兹舞曲，58首玛祖卡舞曲，17首圆舞曲，4首即兴曲，两首幻想曲，21首夜曲，摇篮曲，船歌，两首协奏曲，回旋曲，以及若干首室内乐曲和歌曲。

玛祖卡是肖邦的创作中最富有民族性格的作品。58首玛祖卡中展现出这位波兰艺术家丰富的内心世界。这些舞曲中充满浓厚的波兰乡土气息，情感的变化异常迅速而且丰富多样，时而是忧郁、阴沉，时而是光明和欢乐，时而悲哀、沉思，瞬息间又被充满生命活力的激情所代替。这种体裁直接来自民间，它的本源是以下三种三拍子的民间舞曲，即：快速、力度较强、重音位置多变而不规律的玛祖卡；平稳缓慢、重音多不在第一拍上的库亚维亚克；以及飞快轻盈、重音多在每两小节中的第二小节上的末拍上的奥别列克。这三种舞曲的特点往往混合在一起构成肖邦的玛祖卡，结构上多是对称性乐句构成的三段形式。钢琴织体简单朴素。

肖邦的玛祖卡基本上有两种类型：一种是具有比较浓厚的民间风格的，经常有不断反复的短小的乐句，陪衬着低音部连续空5度的和声（模仿民间乐器），例如Op. 68 № 3；另一种则属于市民阶层类型的，曲调线非常细致，具有一定程度的多愁善感的市民气息，如Op. 24 № 4。

肖邦在华沙的时期，时常有机会到农村去游玩，在那里他总是被质朴优美的民间音乐所吸引，特别是民间的玛祖卡、库亚维

亚克舞曲等使他着迷，这些感受是他创作玛祖卡的基础。肖邦直到他生命的最后都没有间断过玛祖卡的创作。最早的两首玛祖卡(G大调，♭B大调，肖邦全集第七卷183页)写于1825年，在最早的玛祖卡中，肖邦还未能真正把握住民间音乐的精神。♭B大调玛祖卡虽然开始的主题有比较浓厚的民间气质，但发展下去，这种气质便削弱了，带有当时流行的城市音乐的色彩，相继创作的D大调玛祖卡(肖邦全集第十卷188页)，在整个结构上还都不很完整、成熟，鲜明突出的民间风格在最早的玛祖卡中还相当少见。肖邦早期创作的玛祖卡中，较成熟的是作品第六号与第七号。作品第六号包括四首，作品第七号包括五首。这些作品都还是在华沙时期创作的。在这些玛祖卡中，肖邦虽然很少直接一成不变地采用原来民间曲调，但是它们的旋律却与民间音乐有紧密联系。作品第七号的第一首(♭B大调)它的结构具有回旋曲的性质，主题生动活泼，健康明朗，在中间段落里，肖邦使用了富于色彩性的大胆的和声，下方是模仿民间乐器“都达”的空五度音响，上方伸展着一个带有增4度的模仿小提琴的曲调，作曲家这里暗示一位拉不准音的民间小提琴手与“都达”的不大和谐的合奏。在作品第十七号的四首玛祖卡中，值得注意的是肖邦的和声语言有了相当大的改变，在舞曲中出现了大胆的转调和半音和声的进行，这特别明显地表现在第四首a小调玛祖卡中。这首乐曲的内容构思无疑是与波兰农村中的犹太人的生活相联系的。舞曲的第一段音乐具有鲜明的异国情调，忧伤而阴郁，内心充满沉重压抑。中段则是一个鲜明的对比，具有真正波兰民间“玛祖卡”的音调。

1835年出版了肖邦的另几首玛祖卡，即作品第二十四号，共包括四首。第一首（g小调）速度缓慢，有比较浓厚的抒情性质。与这首形成对比的是第二首（C大调），这是直接来自“奥别

列克"舞曲的玛祖卡，引子和尾声模仿民间乐器的空五度和音，曲调纯粹是民间风味的，在高音区模仿着民间小提琴手的演奏，乐句总顽强地不断反复。第四首（♭b 小调）是到此为止最长的一首玛祖卡，比较起来，它具有更浓厚的浪漫主义色彩，旋律更为细致，民间风格与肖邦自己的旋律风格紧密地融为一体，在感情内容上比较接近于市民阶层多愁善感的音乐，它与具有强烈的乡土气息的 C 大调玛祖卡有很大的不同。

1838 年出版的作品第三十号的四首玛祖卡，具有典型的舞曲模拟的性质。从其中的第三首（♭D 大调）玛祖卡开始，玛祖卡的钢琴织体风格开始有了变化，旋律中有更多的双音出现，音响的厚度增加，色彩上也更加丰富。作品第三十三号中的四首玛祖卡中，优秀的是第二首(D 大调)与第四首(b 小调)。D 大调玛祖卡具有最明显的"奥别列克"的特点，主题材料的处理也极接近民间的原则，肖邦把这个主题不断地重复了十二次，加深它给人们的印象。这首玛祖卡是肖邦唯一同意别人将它改编为声乐曲的作品。第四首(b 小调)是肖邦同类体裁作品中较好的一首。这首舞曲以优美的旋律打动人，很富于对比性，和声构思也很新颖。

肖邦创作的最后一批玛祖卡是作品第五十九号（三首，1846年)与作品六十三号(三首，1847 年)，这些玛祖卡与早期的比较起来，无论就其丰富的内容而言，还是就其新颖的音乐语言而言，都不逊色。肖邦的玛祖卡的创作对后来的音乐家有不小的影响，几乎肖邦之后的每一个波兰的作曲家都写过这种体裁的作品。此外，欧洲其他国家的作曲家也在一定程度上受到这方面的影响。

肖邦的创作中波罗奈兹也占有重要的地位。

这种舞曲与玛祖卡不同，它不是直接来自民间。它最早本是为贵族沙龙作伴舞之用，后来被城市业余作曲家(如奥金斯基等)

移植到钢琴音乐领域中来。十九世纪以来，这种乐曲往往已改变了原来面貌，而成为应时歌曲和爱国歌曲。因此，肖邦的波罗奈兹也脱离了它本来的贵族沙龙气息，而成为被爱国主义思想所培育的作品。

肖邦笔下的这种中速的、三拍子的、乐段结束时具有典型节奏形式的舞曲，有向宏伟的大型乐曲发展的倾向，它的密集充实的、和弦性质的和声，具有浑厚坚实的特点的钢琴织体，常常发出管弦乐队般的音响。在形式结构上对称严谨。在音乐的形象方面，波罗奈兹的创作中贯穿着一条鲜明的发展线索：即从早期的灿烂华丽、有辉煌的技巧性的波罗奈兹，发展成真正具有比较深刻的内容的、严峻的、英雄气概的、激昂慷慨的波罗奈兹。肖邦放弃了早期波罗奈兹中浪漫主义伤感的东西，而使这种舞曲获得悲壮的、宏伟的、爱国主义的气质。如果说«♭A 大调波罗奈兹»中充满不屈不挠的坚强意志和信心，«A 大调军队波罗奈兹»中响着光辉灿烂的凯旋式的号角，那么«c 小调波罗奈兹»（Op. 40）则是一首关于民族悲剧的史诗。肖邦的个别波罗奈兹，如«幻想波罗奈兹»，无论在内容上或在艺术结构上，都发展成为十分复杂的作品。

肖邦一生共创作了二十首波罗奈兹。1817 年创作了最初两首波罗奈兹（g 小调、B 大调，肖邦全集第八卷 113 页、115 页），这两首乐曲只不过是孩子式的尝试，是对当时同类体裁作品的幼稚的模仿，还说不上任何独创性，艺术上也没有什么价值。从 1822——1824 年创作的♭g 小调波罗奈兹（全集第 8 卷 120 页）开始，肖邦已经开始摆脱奥金斯基等人的影响，出现了独特的个人风格的某些因素。从 1827 到 1829年，肖邦写了三首波罗奈兹(Op. 71 № 1、№ 2、№ 3 号）。在这三首作品中，出现了新的倾向，即钢

琴织体复杂而富于技巧性。在第一首d小调波罗奈兹中，对音的色彩性的敏锐把握是在以前的作品中从未见过的，早期的这些波罗奈兹在内容上还远远不是很充实的，象作品71第2首（b小调）就与沙龙式风格有着密切的联系。上述那些波罗奈兹，连同稍后时创作的附乐队伴奏的♭E大调波罗奈兹等在内，实际上都为肖邦后来在国外时期创作的成熟的波罗奈兹做了准备。

从三十年代中期到四十年代中期这十年当中，肖邦创作了最后七首波罗奈兹。这些作品是他同类体裁中最成熟、最优秀的作品。从1831年华沙起义失败后，肖邦的思想迅速地成熟着，他用批评的眼光重新去评价自己从前的作品，特别是，肖邦看到了那些作品在思想内容方面的缺陷。起义的失败给他带来的沉重的感情体验、对祖国命运的忧虑、对民族过去辉煌的历史的感触、使他的创作中出现了新的倾向。这倾向也鲜明地反映在1835年以后创作的波罗奈兹中。在这七首波罗奈兹中，Op. 40之一（A大调），人们通常称之为《军队波罗奈兹》，它产生于1846年前后，这是一首庄严雄伟具有英雄气概的作品，精神焕发，充满胜利凯旋的音调，在结构上肖邦仍然保持了波罗奈兹所惯用的大三段体的原则。与这首乐曲形成鲜明对比的是Op. 40之二（c小调），这是一首悲剧性的、感情压抑的作品，肖邦在这首波罗奈兹中表达了他对沦亡的祖国所怀的沉痛情感，主题的音调极为严峻，它脱胎于波兰作曲家库尔平斯基的波罗奈兹的主题。Op. 44《♯f 小调波罗奈兹》可能写于1841年，戏剧性的突发的力量、音乐的紧张的发展，在这首波罗奈兹中达到前所未有的程度。在8小节的引子当中，力度迅速地增强，直到引出主题，结构非常统一、构思集中。在乐曲的中段里，肖邦破例地在波罗奈兹中使用了玛祖卡。

肖邦的波罗奈兹中最好的是Op. 53（♭A大调），这首作品写

于1843年之前,确切日期已无从考察。乐曲的几个主要音乐形象很鲜明，其中渗透着刚毅的精神。中段富于标题性，描写战斗撕杀的场面。标题性的描写与作曲家内心蕴藏着的热烈情感融合在一起。肖邦在这首波罗奈兹中所体现的是他的思想中最可贵的那些东西：顽强的反抗精神、对斗争充满胜利的信心、相信未来，这些并不是在他的一切作品中都能找到的。

肖邦最后的波罗奈兹中占有独特地位的是Op. 61《幻想波罗奈兹》。这首作品是肖邦的最复杂的作品之一。主题的性质，接近于叙事曲，整个的结构，则又包含着奏鸣曲的一些因素。各主题间的关系十分密切,展开也很自由。这首波罗奈兹在内容构思上与波兰大诗人斯罗瓦茨基的戏剧《里拉·威奈达》有一定的联系。

肖邦最早期的夜曲还没有摆脱菲尔德等人的影响。虽然它们在思想性艺术性上都比菲尔德的夜曲高超得多，但在一定程度上仍然还笼罩着浮浅的感伤主义色彩。随着肖邦在创作上的成熟，在夜曲这个体裁里他在很大程度上突破了感伤主义的束缚，使一种新的感情因素渗透到这种体裁中来。这是一种有戏剧性力量的悲愤反抗的音调，从而在音乐内部形成了强烈的对比，使夜曲获得了新的性质。1841年写的《c小调夜曲》(Op. 48№ 1)可以说明这种转变，这里,优美柔和的主题通过展开发展成为严峻的音调，充满悲愤反抗之情，使这首夜曲超出了一般夜曲的感情范围，而成为感人的内心独白。肖邦的夜曲，总的说来在钢琴织体上非常精致，经过了精心雕琢，旋律本身富于装饰性，和声在功能上虽不复杂，但有鲜明的色彩性。

肖邦一生共创作了21首夜曲，其中有十首左右是在华沙时期(1831年之前)写的。十七岁时(1827)创作的第一首夜曲(Op. 72 № 1)在风格上还很不成熟。在国内时期创作的夜曲中,艺术上

最成熟的是«#F 大调夜曲»（Op. 15 № 2)，这部作品有鲜明的个人风格，旋律进行、钢琴织体的格调、和声语言等方面都具有最典型的肖邦风格特征。感情表达非常细致，富于微妙的变化。这个时期的夜曲，也有的具有明显的标题性，例如继«#F 大调夜曲»之后创作的«g 小调夜曲»(Op. 15 № 3)，就是肖邦看了莎士比亚的«哈姆雷特»的演出之后，根据所得印象写成的。在巴黎时期创作更趋成熟，但并不是所有的这类体裁的作品都能达到同样水平。例如肖邦在作品第二十七号的两首夜曲（#c小调、♭D 大调）中所获得的成就，在稍后时创作的作品第三十二号的两首夜曲（B 大调、♭A 大调)中就没有达到。

1848 年出版的«c 小调夜曲»（Op. 48 № 1)标志着在夜曲体裁创作中新的倾向的出现。这部作品已经超出一般的抒情小品的范围，而具有比较强烈的戏剧性和更为深刻的思想内容。乐曲中对比尖锐，旋律的发展宽阔、紧张、充满动力性，内容方面有一种在以前夜曲中所从未出现过的严峻、激昂、悲愤的情感渗透进来了。肖邦的最后两首夜曲（Op. 62 B 大调、E大调）写于四十年代中期，在这两首作品中没有象在«c 小调夜曲»中所表现出的那种激动人心的、强烈的情感体验。

肖邦的前奏曲和练习曲基本上都属于只包含单一艺术形象的小品，即在同首乐曲中基本上没有不同音乐形象的对比（少数是例外），首尾保持织体上严密的统一。在结构原则上是多种多样的，有的只是由几个乐段的反复而构成的极短小的作品（如«c 小调前奏曲»，Op. 28 №20），有的则发展为篇幅较大的作品（如«d 小调前奏曲»、«c 小调革命练习曲»等）。无论是前奏曲或是练习曲，它们的音乐形象的内容本身都是异常多样和丰富的，每一首都能揭示出作曲家内心世界的一个角落。

肖邦的练习曲共分三部分：1828至1833年创作的十二首（Op. 10）；1833年至1837年创作的十二首（Op. 25）；及1840年写的f小调、♭D大调、♭A大调三首。肖邦的这些练习曲与前人，例如车尔尼、克雷门蒂、莫舍列斯等人所写的钢琴练习曲不同，它们已经不再是单作为手指技术训练的教科书，而是真正的艺术作品。总的说来，这些练习曲中都含有更深的内容，都从不同角度上反映出作曲家的思想感情。但并不是每一首练习曲都有同样高的价值和同样丰富的内容。在1833年之前所写的练习中，比较有价值的是作品第十号第三首（E大调）、第九首（e小调）、第十二首（c小调）等。1833年之后的练习曲中，比较优秀的则有作品第二十五号第一首（♭A大调）、第五首（d小调）、第十一首（a小调）、第十二首（c小调）等。在上述这些作品中，肖邦注入了自己深厚的情感和奔放的热情。这些乐曲的内容，大部分都与肖邦的爱国主义激情、对祖国沦亡的悲痛感触相联系。

肖邦的绝大部分前奏曲写于1838至1839年之间（除了a小调与d小调前奏曲是写于华沙起义失败后不久之外）。这24首前奏曲的总汇构成作品第二十八号，此外还有两首前奏曲（♯c小调，♭A大调）未编入这个前奏曲集子，前一首写于1841年，后一首写于1834年。作品第二十八号这二十四首前奏曲分别写于24个不同的调性上，按纯五度关系排列而成。在这类体裁的作品中，比较优秀的是肖邦最初创作的两首前奏曲（Op. 28 № 24、№ 2）。前一首，即《d小调前奏曲》写于1831年，正当华沙起义失败之后。肖邦在斯图加特听到了这个悲惨消息之后，感情产生巨大的震动，陷入沉痛与愤慨之中。这首前奏曲正深刻地揭示出肖邦这个时期中情感上所经受的巨大波动。这部作品是肖邦所有最为奔放悲愤的作品中的一首。全曲结构紧凑，一气呵成，自始至终情绪

处在极度紧张的状态中。相继创作的«a 小调前奏曲»则表现了与«d 小调前奏曲» 截然不同的情感，在这里肖邦陷入阴郁的悲哀中，创造了一种极度压抑、苦闷的气氛。乐曲的形式结构和和声语言非常新颖，虽然非常短小，但极富有独创性，特别是它的和声手段在表现这样一种内容时发挥了很大作用。

肖邦创作中的比较深刻的思想性及艺术上的成熟，比较集中地体现在他的大型作品中，特别是谐谑曲、叙事曲、奏鸣曲等作品中。在这类作品中，主题的构思一般都相当宏伟，对比和冲突相当鲜明，主题本身的展开很广阔、激烈。肖邦心灵中所隐藏着的对祖国的怀念，祖国的悲惨遭遇在作曲家精神上留下的创痛，祖国遥远年代的悲壮史诗和抒情传奇所激起的诗意的幻想，现实生活中的光明、希望与黑暗、绝望之间的冲突……等等这一切都深深地渗入这些作品中，构成它们的内容。

肖邦的谐谑曲在他的大型乐曲中占有重要地位。从 1831 年直到四十年代初期，这十年左右时间共写了四首谐谑曲。这些作品虽然称为谐谑曲，但实际上它却与历来的谐谑曲有很大的不同。它不具有在交响乐中被用来代替小步舞曲的那种谐谑曲的诙谐和幽默的性质，而纯粹是戏剧性的作品；结构庞大、富于展开性，能容纳更为深刻、更为复杂的内容，在这方面它有些接近于肖邦的叙事曲。肖邦的谐谑曲中仍然保持着三拍子的特点，速度极快，具有飞奔疾驰的性质。乐曲的篇幅一般都较长，结构的原则多为扩充发展的大三段体和自由处理的奏鸣曲式。

肖邦的第一首谐谑曲(Op. 20,d 小调)，写于 1831 年，当时正是华沙起义失败，祖国沦亡的时期。乐曲的一开始，便进入感情的动荡中，起义失败的打击突然冲入肖邦心中，使他陷入精神上的焦虑、痛苦和恐慌之中；继之以愤怒、反抗的感情迸发，表现

这个内容的主题先后出现三次。中部是朦胧柔和的音乐，以古老的民间宗教歌曲的旋律为核心，音乐进入对遥远祖国的回忆中去，使受到剧烈创伤的心灵又得到暂时的安慰。在再现部，特别是在最后的尾声中，又重新爆发出悲愤的、抑制不住的感情热潮，使悲痛、愤怒、反抗的情绪发展到新的高潮。第二首谐谑曲产生于三十年代末期。这首乐曲中虽然没有前一首中那种剧烈的悲剧性的冲突，但是也具有鲜明的戏剧性。它的结构更为复杂和自由，音乐富于奔放的激情，特别是旋律的展开非常宽广，有光辉、明朗的性质。肖邦的后两首谐谑曲（Op. 39，#c 小调和 Op. 54，E 大调），也都属于肖邦的杰出作品之列。

肖邦的叙事曲是直接在浪漫主义文学的影响下产生的。在肖邦之前的叙事曲，主要是属于声乐体裁的范围，肖邦第一次创造性地将这种体裁运用到器乐中来，而且在性质上有了很大变化。它已经成为一种大型的乐曲，结构复杂，有宽广的展开，内容上具有史诗性质，戏剧性冲突比较鲜明。

三十年代初到四十年代初的大约十年中间，肖邦共创作了四首叙事曲。第一首叙事曲（Op. 23，g 小调）写于华沙起义失败之后不久（1834 年之前）。虽然这部叙事曲很可能是根据波兰爱国诗人密茨凯维奇的长诗《康拉德·华伦洛德》写成，但是，事实上这部乐曲的内容却绝不仅限于这段波兰人民反抗条顿人的历史故事的描写，这里毫无疑问地渗透着肖邦个人对华沙起义失败这一悲壮事件的感情体验。音乐中充满悲愤之情和激烈的悲剧性冲突。这首叙事曲在结构上虽然接近于奏鸣曲式的原则，但是肖邦从内容出发处理得很自由，事实上它无法纳入哪一种固定的曲式。

肖邦的第二首叙事曲（Op. 38，F 大调）具有明显的标题性质，肖邦自己承认，它是根据密茨凯维奇的长诗《斯维切济姑娘》写成。

原诗的情节是叙述这样一个故事：在斯维切济湖畔的森林中，有一个年青猎人向一位素不相识的美丽少女许下海誓山盟。但这猎人没有忠实于爱情的诺言，终于又倾心于从斯维切济湖中游出的仙女，当猎人认出这仙女原来正是森林中那少女时，斯维切济姑娘无情地报复和惩罚了猎人，将他拖入湖底。肖邦在这首叙事曲中没有企图去详细地描写故事的情节，而是通过两个相互对比的音乐形象把密茨凯维奇长诗中所描绘的东西概括出来。这两段对比性的音乐中，前一段是柔和、安静的音乐，是描绘湖上的月光，寂静的森林，以及这对年青人彼此的爱情表白；后一段与前面形成强烈对比，音乐中充满惊慌、恐惧和不安，有如狂风暴雨，富于戏剧性；最后音乐结束在宁静的悲哀中。这部作品在结构上与奏鸣曲式有着密切的联系，然而却不能把它归于这种形式，因为这里没有象在一般奏鸣曲式中的那种展开部，而是代之以宽广的尾声。

肖邦的后两首叙事曲中，♭A 大调(Op. 47)一首在内容构思上可能与海涅的故事诗«罗列莱»有联系。最后一首«f 小调叙事曲»在标题性构思方面没有任何材料。这首叙事曲与以前的同类体裁不同，这里情绪上的对比不明显，戏剧性较少，结构上较前更为复杂：奏鸣曲、变奏曲、回旋曲的因素交织在一起，相互补充。

肖邦在奏鸣曲套曲这种体裁的领域里，也做出了一定的贡献。肖邦在前述的叙事曲、诙谑曲等体裁中对形式的处理都极自由、大胆，突破了公式，在相当大的程度上，使形式适应于新的内容。但是在奏鸣曲这个领域中，肖邦却相当严谨地遵循着古典奏鸣曲的结构原则，甚至在他最成熟的 ♭b 小调奏鸣曲中也是这样。肖邦共写了三首奏鸣曲(大提琴奏鸣曲除外)，其中可被认为是杰作的只有第二首，即«♭b 小调奏鸣曲»。

第一首奏鸣曲创作于1828年，当时作曲家只有十八岁。由于肖邦当时无论在对生活的认识上，或者艺术技巧的磨炼上还都非常不成熟，使得这第一部大型作品基本上成为失败的作品。最根本的问题在于：在这部奏鸣曲中找不到肖邦的个性，没有独特的风格，内容比较贫乏，言之无物。结构上有时过于冗长，不够紧凑洗炼。

十年之后写出的第二首奏鸣曲是优秀、成功之作。这部奏鸣曲共分四个乐章，总起来构成一部宏伟、悲壮、史诗般的套曲。肖邦在这部作品中所创造的音乐形象是多方面的。第一乐章中占主导地位的是戏剧性的冲突，光明与黑暗之间的搏斗。第二乐章则是坚定刚毅、顽强的形象，这形象被柔美、宁静、如歌的另一个音乐主题有力地衬托出来。第三乐章则是一首悲壮、凄凉的葬礼进行曲，情感极为肃穆、深沉，有感人的悲痛之情。末乐章是最为奇特的乐章，它没有象一般奏鸣曲那样在最后乐章中创造一个音乐高潮，这乐章的篇幅极短，几乎在篇幅上与前三乐章之间失去平衡，音乐一直在飞快的速度中进行。肖邦在这首作品中表现出了在祖国和民族的不幸遭遇面前作为一个爱国者的痛苦的挣扎、悲愤和斗争的意志。但是在音乐的结局里，肖邦却没有能从悲痛中解脱出来，没有得出明朗的肯定结论。

稍后时写出的最后一首奏鸣曲（Op. 58）无论就思想性和艺术性而言，都远远没有达到前一首奏鸣曲那样的水平。

总的说来，肖邦在对上述各类型作品进行艺术处理的时候，运用了比他的抒情小品更为复杂得多的音乐手段，也正是在这里，更多地体现出肖邦大胆的艺术革新。在与传统保持密切联系的同时，肖邦很少受传统的结构公式的束缚，处理得很自由。将奏鸣曲套曲压缩成单乐章的这种晚期浪漫主义音乐的特点，在肖

邦的大型作品中已经显露出来。肖邦的那些大型单乐章作品，很难机械地列入哪一种固定的传统的规范或公式中去，它们往往结合了多种体裁的形式结构的特点，从而创造了真正新颖独特的音乐形式。在和声的领域里肖邦也显露出大胆的创造性。这里出现的是与玛祖卡舞曲的调式色彩性和声不同的另一条路线：即功能范围向不同方向的扩张，造成和声的内在发展的动力性和紧张性，但同时又不缺乏严谨的逻辑。

肖邦也曾创作钢琴与管弦乐队合奏的音乐，其中除了两首协奏曲之外，还有下列作品：根据莫扎特的歌剧«唐·璜»中的主题写成的«变奏曲»(Op. 2)、波兰民歌主题大型«幻想曲»(Op. 13)、回旋曲形式的«克拉科维亚克舞曲»(Op. 14)、以及«^{b}E 大调波罗奈兹»(Op. 22)和«A 大调音乐会快板»(Op. 46)等。所有这些作品都是肖邦青年时期的创作。它们都写于华沙时期（即 1831 年以前）。

两首钢琴协奏曲是这种类型的作品中最有代表性的作品。第一首(e 小调)写于 1829 年。第二首（f 小调）写于 1830 年。这两首作品在内容上极为相近，有着共同的风格。音乐中钢琴部分占主导地位。它们不是戏剧性的音乐，总的说来，具有细致的、甚至有些华丽的性格，富于技巧性。音乐中没有冲突和矛盾，自始至终洋溢着明朗、欢乐的情绪，充满青春活力和蓬勃的朝气。肖邦青年时代愉快的生活，爱情唤起的热烈情感，在这两部作品中都有直接的流露。民间音乐的影响在这两部协奏曲中有明显的表现。«e 小调协奏曲»的末乐章具有克拉科维亚克舞曲的性质，而«f 小调协奏曲»的终曲中也能明显地看到玛祖卡舞曲的影响。这两首协奏曲在结构上都相当严谨地遵守着古典协奏曲的结构原则。乐队的处理虽然比较缺乏鲜明的个性和独到之处，然而运用

得比较简炼。

肖邦除了上述的钢琴作品之外还创作了其他体裁的作品，如圆舞曲、船歌、摇篮曲、即兴曲等。在室内乐方面肖邦也曾做过尝试，然而并不成功。这类作品在肖邦整个的创作遗产中不占重要地位。此外，肖邦还写了十七首歌曲。它们表现了作者热爱生活、热爱祖国的深情。

肖邦的创作不仅对波兰十九世纪后半叶的音乐创作有着深远的影响，而且对欧洲的浪漫派音乐和十九世纪后半叶各民族乐派的发展都有影响。肖邦用他的具有进步内容和艺术上富于独创性的作品大大地丰富了浪漫派音乐，从而使波兰的民族音乐文化对整个欧洲音乐做出了重要的贡献。舒曼对肖邦的作品有过正确的理解，他曾指出："……如果北方的强国（指奴役波兰民族的俄国——编者注）的专制暴君知道，在肖邦的创作里，在他的玛祖卡舞曲质朴的旋律里，蕴藏着多么危险的敌人，他一定会禁止这音乐，肖邦的音乐乃是掩遮在鲜花中的大炮……"。某些西欧资产阶级的音乐学者们对肖邦的作品中进步的思想内容加以歪曲，而把肖邦说成是一个多愁善感的悲观主义音乐家，病态的苍白无力的贵族沙龙中的宠儿。这种观点是错误的。

肖邦的思想中的进步因素集中地表现在他的爱国主义思想、对本民族的命运的深切关怀上。但他对当时整个欧洲的重大政治事件，例如 1848 年革命，则缺乏认识，甚至采取了冷淡的态度。1848 年欧洲的革命浪潮并没有引起肖邦强烈的反映和感情激动。纠缠他的是他个人的孤独、痛苦和忧郁。他把革命、流血看成是一种"不谐调和苦痛"，因而感到内心的悲哀。他甚至曾经怜悯遭受到打击的法国统治阶级。肖邦临死前不久曾去英国旅行演出。在一封从伦敦寄至巴黎的信中，我们可以看到肖邦在当时的伦敦

却看到了所谓那种"对皇位、法律及秩序的真正的尊敬"，而且从内心感到惊叹不已。晚年的肖邦把自己更局限在狭隘的个人感情的范围中去，于是他的创作力在他生命的最后几年中，在疾病和与乔治·桑间爱情的幻灭的打击下，就不能不衰退下去，直到最后完全丧失。正由于上述的原因，他的作品中的思想内容也必然受到局限。

肖邦对他自己的创作的社会意义、作用、价值没有充分的认识，更没有意识到他的音乐要去完成什么任务。肖邦的音乐美学观点在他所处的时代中具有某种较为保守和严谨的色彩。他对浪漫主义的狂热是格格不入的，对柏辽兹创作中的革新的成分，肖邦没有认识而且不表示支持；对舒曼、李斯特的创作往往也抱着冷淡的态度。他对这些作曲家的创作的社会和艺术的影响同样没有充分认识。

肖邦出身于市民阶级的家庭，而这种家庭环境中充满了仰慕贵族阶级的臣仆气味。肖邦本人虽然也对贵族阶级的思想、精神上的贫乏空虚感到厌恶，但总的说，对贵族阶级的好感从少年时期便已深深根植于心灵中，在他整个的一生中，无论在物质上或精神上都与这个阶级有着千丝万缕的联系。肖邦某些作品中存在着的一定程度的贵族沙龙气息和感伤色彩是与这有联系的。

八、李斯特与匈牙利音乐

在十九世纪上半叶欧洲音乐文化史上，李斯特(1811—1886)占着很特殊的地位。他的一生在钢琴演奏、乐队和歌剧指挥、作曲、教学、评论各方面作出了巨大贡献。李斯特生在匈牙利，这时匈牙利还在奥国统治之下。他很早就离开祖国，他的一生大部

分是在外国度过，他几乎走遍全欧，他的音乐活动影响着十九世纪整个欧洲乐坛。整个欧洲社会的动荡——从法国大革命到反动复辟时期，从1830年巴黎七月革命到1848年的德国革命和匈牙利革命，从里昂纺织工人起义到巴黎公社的失败……是他的生活和创作的背景。所有这些都直接或间接地影响他的艺术思想和创作。从他的艺术遗产中我们可以看到，在这样一个漫长的动荡时期中，李斯特的思想意识中存在着深刻的矛盾：有积极要求变革生活的沸腾的热情，也有怀疑和失望的消极情绪，但是占主要地位的常常是前者，而不是后者。在艺术创造上，他曾向那些市侩的庸俗保守的风气进行不懈的斗争，而且在艺术的大胆革新的同时，他与民间创作——尤其是匈牙利的民间音乐保持着紧密的联系。李斯特一生的艺术创造，大大丰富了世界音乐文化的宝库。

李斯特于1811年10月22日生在匈牙利西部一个名叫多勃良的小村子里。他的父亲是一个很有才能的音乐家，但他为了维持生活，不得不去贵族家当差。李斯特的母亲是奥国克莱木斯一个木匠的女儿。

李斯特从幼年就显示出特殊的音乐才能。为了培养他成为一个音乐家，他的父亲决定把家迁到维也纳去。那时他才九岁(1820年)。

在维也纳，李斯特向钢琴名师车尔尼学习。车尔尼是贝多芬的学生，是当时最优秀的钢琴教师之一。李斯特一直非常敬爱他的这位老师。在学习钢琴的同时，李斯特还从萨利埃里学习音乐理论知识，练习创作。

1822年，李斯特开始在维也纳开演奏会，受到当时人的普遍赞赏。翌年，李斯特在祖国的首都布达佩斯开了演奏会，当时匈牙利尚在哈布斯堡王室的黑暗统治之下，如果留在祖国，对李

斯特的艺术才能的发展是不利的。所以他的父亲决定把他带到巴黎去，他想让李斯特进入巴黎音乐院深造，但是因为当时巴黎音乐院院长恺鲁比尼很固执，以李斯特不是法国人为理由而拒绝了他。尽管这样，李斯特的公开演奏使他很快地成为巴黎沙龙中的宠儿，整个巴黎都在谈论这个儿童的“奇才”。

1827 年，李斯特的父亲去世。这时候他只不过是一个十六岁的少年，可是已经开始独立生活。他深深地感到自己的知识贫乏，文学、哲学强烈地吸引着他。他一面靠教学和演奏来维持生活，一面大量地、不加选择地阅读古典文学及这时流行的文学和哲学书籍。他受到许多进步作家如拜伦、卢骚和雨果的作品以及正流行的圣西门空想社会主义的论著的影响；也受到反动的浪漫主义，如梅斯特和夏多布里安等人的思想的影响。

李斯特生活在三十年代七月革命的巴黎。同柏辽兹一样，他醉心于共和主义的思想，满怀小资产阶级知识分子的革命热情；他受着圣西门的学说的鼓舞，他渴望认识生活，改变生活；他看到生活中的缺点，很想为更好的生活进行斗争。他也感觉到自己的愿望是和广大的人民相联系的，他为此感到兴奋而自豪，人民群众的英雄的革命行动给他留下深刻的印象。为此，他写了一部《革命交响乐》（未完成），而在 1834 年里昂纺织工人起义的影响之下，他又写下了钢琴曲《里昂》，表现了他对七月王朝的不满。

从1838 年起，李斯特开始了紧张的演奏生活，但当他听到祖国匈牙利遭受水灾的消息，他便尽自己的力量去救济受灾的同胞，把大部分的收入捐献出来，作为救灾的基金。

1839 年他回到祖国，在各大城市旅行演奏，不仅为公益事业捐献了自己的收入，而且为匈牙利国立音乐院的建立付出了巨大的款额。他在祖国受到各个阶层人士的爱戴，他们都认为李斯特

是一个匈牙利的好儿子，而且都希望他能用音乐为祖国人民的民族解放运动服务。但是，李斯特当时已经成了一个职业的演奏家，他经常到各地旅行演出。从那时候起，足足过了十年这样的生活，足迹几乎遍及全欧。

在这些紧张旅行演奏的年代里，李斯特不断进行创作，写下大量不同体裁的作品，其中除了自己的创作如《大练习曲》、《旅行者画册》、《匈牙利狂想曲》等等之外，还有大量的改编曲。李斯特为了演奏的需要，把贝多芬、舒伯特的交响乐，帕加尼尼的小提琴练习曲等，改编成钢琴独奏曲，并取材莫扎特、罗西尼、梅耶比尔等人的歌剧编成钢琴独奏曲。从这些李斯特的作品中可以看到，李斯特的创作是和他的演奏密切联系的。他无论在创作上和演奏上，都不断地追求钢琴艺术表现方法上的革新，并且尽量地发挥和丰富钢琴这个乐器的表现性能。

但是，在李斯特的思想意识中一直存在着资产阶级和贵族的艺术趣味与他自己的艺术理想之间的矛盾。资产级阶和贵族给他金钱和荣誉，并不是偶然的。他那出众的才华固然引起他们的兴趣，但更重要的是那种华丽而近乎夸张的艺术表演满足了他们所谓的“正当而高尚的娱乐”的要求。李斯特对于这一点是早就有所感触的，他意识到在这样的社会环境中，艺术家仍扮演着奴仆的角色，是很可悲的。他感到艺术应该有它更高的理想，艺术家应该完成更崇高的任务。

李斯特由于对演奏生活的厌倦，终于接受了魏玛剧院的邀请，就在魏玛这个有悠久历史的德国文化中心住了下来。从1848年到1861年，李斯特在魏玛进行了频繁的音乐活动。他写下了许多管弦乐曲（《浮士德交响乐》、《神曲交响乐》、12部交响诗等），钢琴曲（《b小调奏鸣曲》、《高级演技练习曲》、协奏曲、匈

牙利狂想曲、《巡礼的年代》等)。他指挥莫扎特、贝多芬、瓦格纳等人的作品,并进行演奏和教学活动,也写了不少评论文章(《柏辽兹及哈罗尔德交响乐》、《茨冈及其音乐》等)。

李斯特在魏玛的艺术活动吸引了大批国内外的音乐家,如彪罗、陶西格、柯奈留斯、腊夫都曾求教于李斯特;瓦格纳、柏辽兹、勃拉姆斯、斯美塔那、鲁宾斯坦等也都与李斯特常常来往。李斯特对柏辽兹和瓦格纳的艺术上的革新创造,曾给以热情的支持。

李斯特的艺术活动并不是没有障碍的,他必须同当地的反动、保守、落后的势力进行尖锐的斗争。当时李斯特为了反对音乐艺术中的形式主义,要求写有内容的音乐,要求形式适应内容,曾大胆地宣传柏辽兹的交响乐和他自己的交响诗,这些都遭到维也纳的形式主义美学家汉斯立克的恶意的攻击。李斯特研究茨冈音乐,并运用在自己的创作中,也遭到匈牙利贵族阶层的不满。环境的不利,使李斯特不得不在1861年离开魏玛,来到罗马。

在罗马,他热中于教会音乐和清唱剧的创作。这反映了他当时的思想意识的转变,反映了他的斗争意志的消沉,也反映了在他的世界观中,消极的一方面取得优势:他企图躲避现实生活中的矛盾,他幻想从宗教信仰中求得平静。在这种思想的支配之下,他加入了天主教,并于1865年接受了神父的称号。

1869年以后,他常住在魏玛和布达佩斯。在魏玛,他培养出不少知名的钢琴演奏家(如:济洛蒂、阿尔贝尔、骚埃尔等)。在布达佩斯,他对全国的音乐生活起了指导的作用。他在演奏、指挥、教学各个方面,热心地进行工作,给当时匈牙利的作曲家很大的帮助和鼓励(指的是:埃凯尔、雷门尼、阿布拉尼等),也培养了不少匈牙利的优秀钢琴家(如:森底、托曼那、阿格哈

齐等)。

李斯特死于 1886 年 7 月 31 日。那时他在拜鲁特，死的前几天，他还带着病在拜鲁特剧院看了瓦格纳的歌剧。

李斯特的音乐创作数量很多，体裁也很多样化，其中占主要地位的是：(1)钢琴音乐，(2)交响乐。至于清唱剧和声乐曲则占次要的地位。

如前所述，李斯特的创作是和他的钢琴演奏艺术密切联系的。他的钢琴作品的风格和他的钢琴演奏风格是密不可分的。李斯特在他的演奏中，大大发展了钢琴的表现能力，这从他写的练习曲中可以很清楚地看到。

李斯特写了很多钢琴练习曲，其中最重要的是 1851 年出版的《高级演技练习曲》(《Etudes d'execution transcendante》)，这个包含 12 首练习曲的集子，代表着李斯特发展钢琴艺术的顶点。李斯特所谓"高级演技"的含义不只是指演奏技术上的高度完美，更重要的是指如何运用钢琴演奏技巧来表达音乐的诗意的内容。所以他在这些练习曲中并没有写很多难以演奏的音响效果，而是力图用各种手法表达出诗一般的意境。这 12 首曲子中，除去有二首没有标题以外，都附有标题(如第 3：《风景》，第 4：《玛捷帕》，第 5：《鬼火》等)。

和上述的练习曲相似的还有：根据帕加尼尼小提琴随想曲写的钢琴练习曲，音乐会钢琴练习曲等。从李斯特在 1861 年写成的两首音乐会练习曲中，也可以看到他的练习曲不只是专为克服钢琴的技术困难服务的，而是为用最有效的表现方法来表达一定内容的。这两首练习曲的标题是：《林声》(《Walderauschen》)和《侏儒舞》(《Gnomenreigen》)。

在李斯特的钢琴作品中，匈牙利狂想曲占着特殊的地位，这

是他的流行最广的作品。这种曲子共有 19 首，是李斯特在 1847 到 1853 年中间陆续写成的。李斯特的狂想曲的特殊意义在于它们取材于匈牙利民间音乐，反映着匈牙利民族的精神生活。李斯特对于祖国的民间音乐一向是有着深厚的感情的，他不仅倾听民间歌舞音乐，而且深入了解它们和人民生活的关系，研究并记录它们的特点。由于他多半是从茨冈人的演奏中听到这些音乐的，因而不免把茨冈的音乐和匈牙利的民间音乐混淆起来。实际上，他的作品中所用的民间音乐素材，基本上还是匈牙利的民间音乐，在这些民间音乐素材中最主要的是：(1) 民间舞曲（特别是"维尔本科什"和由它发展而成的"恰尔达什"——这是十九世纪上半叶匈牙利最流行的一种舞蹈音乐)；(2)城市流行歌曲，这些城市流行歌曲是从城市民歌小调发展而来的。

李斯特在匈牙利狂想曲中，采用了自由的形式。即兴式的弹奏与诗意的叙述相结合，舞蹈与歌唱相结合。民间素材经过李斯特的加工和创造，成为内容丰富、形式完美的艺术品。

李斯特在各国旅行演奏的年代里，写下了不少钢琴音乐的诗篇。在这些曲子里他描写了大自然的风光、历史的遗迹和他个人的感受。李斯特曾把这些乐曲编成集子出版，其中最主要的是《巡礼的年代》(«Anées de Pelerinage»)，共分三集。第一集写的是游瑞士的印象，自然风景的描绘与内心情绪的描写相结合。第二集虽然也有描写地方风光的篇页，如曲集末附有由《船歌》、《歌谣》和《塔兰泰拉舞曲》组成的套曲：《威尼斯与那波里》；但大部分则写的是由意大利文学艺术所得的印象，如：三首《裴特拉克的十四行诗》、《婚约》(根据拉斐尔的绘画而作)、《沉思》(根据米凯兰基罗的雕刻而作)和《但丁诗读后》奏鸣幻想曲。在这些作品里可以看出李斯特在力求通过音乐形象表达诗和雕刻的

形象，力求通过音乐表现手段表达具体的内容。这一曲集写的是游意大利的印象。第三集里的曲子大半是李斯特住在罗马时写成的。由于作者世界观的变化，这里虽然仍然写的是自然风景和名胜古迹，但是，在题材的选择以及表现方法上，已和前两集有了显著的不同。这里写的已经不是大自然中的风景，而是贵族宫廷中的风景。如《爱斯特别墅的柏树林》、《爱斯特别墅的喷泉》；作者对于故乡的怀念之情被对死者的悼念和对于过去的回忆所替代了，如为纪念墨西哥的皇帝玛克西米连而作的《葬礼进行曲》，而且，宗教的神秘的病态的情绪替代了原先的人间的、明朗健康的情绪。

除去上述的钢琴曲集外，李斯特的著名曲集尚有：《安慰曲》、《夜曲》、《幻影》、《圣诞树》等，其中大半都是抒情的短曲。此外李斯特还写了不少舞曲形式的钢琴曲，其中最著名的，如四首《梅菲斯特圆舞曲》，四首《遗忘的圆舞曲》，两首波兰舞曲等；它们都通过舞曲的形式表现了鲜明的艺术形象。

在李斯特的钢琴创作中，《b 小调奏鸣曲》是最突出的作品之一，这首奏鸣曲既深刻地反映出作者的世界观中的矛盾，也深刻地反映了这时欧洲知识分子的浪漫主义的思想意识中的矛盾。他们对现实不满，怀着满腔热情，要为实现更理想的生活进行斗争，但是他们看不到现实中存在的根本矛盾，因而也看不到明确的解决矛盾的道路。在李斯特的心目中，这种矛盾是地狱与天堂之间的斗争，是罪恶与圣洁之间的斗争。论者常把这首曲子中的内容和歌德的《浮士德》中的几个人物形象联系起来，是不无道理的。这里形象地反映出浮士德的怀疑一切的沉重心情，而他的内心矛盾和斗争，则由象征着天堂与地狱—玛格丽特与梅菲斯特的形象表达出来。但是，李斯特自己并没有给这首曲子加任何标题，

可见作者并不求叙述情节，主要是反映自己个人的人生观。从形式结构上看，这首奏鸣曲不受传统奏鸣曲套曲形式的约束，李斯特运用了单乐章的形式。为了细节的细致表达，他在速度以至节拍方面，在音区、音色以及调性方面，都有很灵活的运用。但从整体来看，却又层次分明，构成统一的整体。

李斯特的钢琴协奏曲（第一：♭E 大调，第二：A 大调）都用的是单乐章的形式，都没有标题。由于钢琴部分和乐队部分几乎居于同等重要位置，所以实际上他们都很接近于交响诗的体裁。

李斯特的钢琴作品除了自己的创作以外，还有大量的改编曲。而这些改编曲，并不只是把别人的作品机械地加以改编使之成为钢琴曲而已，而是在改编这些曲子时贯穿了他的“标题音乐”的器乐创作原则。他常常善于抓住原作中的核心，创造性地把不同作家、不同体裁的作品编成钢琴曲。经他改编的曲子有交响乐、歌剧和各种声乐、器乐曲，其中最著名的有贝多芬和柏辽兹的交响乐，莫扎特的歌剧《唐·璜》、《费加罗的结婚》，贝里尼的歌剧《诺尔玛》，梅耶比尔的歌剧《新教徒》，威尔第的歌剧《李格莱托》，以及舒伯特和舒曼的歌曲等。

李斯特的交响乐作品，不象他的钢琴作品那样种类繁多，其中最主要的是两部交响乐和十三首交响诗。在这些乐曲的创作中都体现了李斯特所主张的“标题音乐”的原则，他力图使音乐和文学、美术相联系，他的作品中的形象来自文学和美术作品。李斯特的标题音乐的原则和柏辽兹不同，虽然他们都是以发展贝多芬后期交响乐的传统为出发点，但是，由于他们所处的社会环境和生活经历不同，所以他们所走的道路也不同。柏辽兹通过具体事物描绘，通过文字辅助，克服古典交响乐的固定程式，写出了具有情节的标题音乐；李斯特则更多地继承发展了贝多芬交响乐中

通过艺术形象概括哲学思想的传统，景物的描绘，目的也是为了概括哲学思想的，所以常有象征的意义。如果说柏辽兹的标题音乐是戏剧性的，李斯特的标题音乐则是哲理性的。

例如在李斯特的《浮士德交响乐》中，他没有写歌德的诗剧的故事情节，而只是写了三章特写，每一乐章题以剧中人物的名字：(1)浮士德，(2)玛格丽特，(3) 梅菲斯特。李斯特在这里着重写了三种不同的心理状态，全无外表的描绘：第一乐章写惶惑疑虑和焦躁不安的心情，第二乐章写纯洁温和的少女的心情，第三乐章写否定一切的、恶魔般的冷嘲热讽。又如李斯特的《神曲交响乐》只有两个乐章，第一乐章概括地写地狱界的恐怖，弗兰切斯卡和保罗的爱情悲剧；第二乐章概括地写净罪界，这里用了赋格的形式，表达了顺从命运的摆布的悲哀心情。李斯特在这两部交响乐末尾都曾加写了合唱部分，目的是表达他的哲学思想：受人世痛苦折磨的人，最终在死后将得到拯救。显然，这种写法表现了李斯特的世界观中的逃避现实的消极的方面。现在演奏时，常常把这些部分省略掉。

李斯特的十三首交响诗的内容有：古代希腊神话中的形象(如《普罗米修士》和《奥菲欧》)；世界文学名著中的形象（如歌德的《浮士德》和《塔索》、但丁的《神曲》、雨果的《玛捷帕》和《山间所闻》、莎士比亚的《哈姆雷特》、席勒的《理想》、拉玛丁的《前奏曲》)；造型艺术中的形象(如：库尔巴赫的《匈奴之战》、齐契的《从摇篮到坟墓》)和祖国的形象（《匈牙利》、《悼英雄》)。但不论通过什么形象，不外表现一个总的共同的中心思想，即：人为了更高的理想和更幸福的生活所进行的斗争。

李斯特的交响乐偏重表达哲学思想，这种创作思想也决定了他的创作手法。如果说柏辽兹多半用的是发展音乐素材的手法，

李斯特则更多用的是根据一定的动机加以变化的手法。最典型的例子是交响诗«前奏曲»和«塔索»，这些曲子的形式结构，不受任何固定格式的拘束，而是从一个基本动机(主导动机)出发，适应诗的内容(标题的内容)加以变化而成的。

李斯特也曾写了不少声乐作品，除了一些独唱曲和合唱曲外，他还写了大型的清唱剧。在他所写的两部清唱剧——«圣伊丽莎白传奇»和«基督»中，前者在音乐上更有成就。

清唱剧«圣伊丽莎白传奇»很接近带浪漫主义色彩的歌剧，李斯特在音乐处理上运用了主导动机，而主导动机则取材于中世纪的格里哥利圣咏歌调。

李斯特为音乐艺术的革新和发展所进行的活动与匈牙利的音乐文化发展有着密切关联。李斯特虽然长年不在祖国居住，但他时时关怀祖国的音乐艺术的发展。他热爱匈牙利民间音乐，他在吸取古典大师的丰富的创作经验的同时，通过自己的创作发扬了匈牙利的民间艺术，丰富了世界音乐文化的宝库，也为匈牙利音乐文化的向前发展开拓了广阔的道路。

与李斯特同时代的另一位匈牙利作曲家厄凯尔(Erkel,1810—1893)不仅是作曲家，而且是指挥家、钢琴家和教师。在匈牙利为反对外国统治、争取民族独立统一、反对封建压迫、争取资产阶级改革、解放农奴的斗争的年代里，厄凯尔坚持站在匈牙利革命的、民主的知识分子的方面，为发展匈牙利民族的进步的音乐文化做出了重大的贡献。特别是在歌剧艺术领域中，由于他采用了富于民族特点的音乐语言，塑造了匈牙利民族历史的英雄人物形象，反映了当时广大阶层的思想和期望，使他在匈牙利歌剧史上具有了特殊的地位。

厄凯尔的九部歌剧中，大部分写匈牙利民族斗争的历史，例

如：《拉斯罗·洪第亚底》和《尤里·布兰科维契》写的是反土耳其统治的战争，《第约尔德·多若》写的是十六世纪匈牙利的农民起义，《班克·班》写的是十三世纪匈牙利反对德国统治的历史故事。

厄凯尔的歌剧创作奠定了匈牙利民族歌剧艺术的基础。

第四章　十九世纪下半叶

一、总　　论

欧洲各国资本主义社会的发展，有其各自的特点和不平衡的状态。总的看来，在它的发展中，资产阶级进行的革命是不彻底的，是复杂曲折的，是始终与工农群众的革命要求不相容的。到了十九世纪下半叶，1848年先后在欧洲各国（特别是在法、德、奥、匈牙利、捷克、意大利等国）爆发的资产阶级革命失败以后，欧洲各国出现了更为复杂的社会情况。这是十九世纪下半叶以来，欧洲资产阶级文化的发展更加复杂的根源所在。

十九世纪下半叶，在德国和奥地利帝国及其哈布斯堡王朝的领地意大利、捷克、匈牙利等地区，形成了欧洲资产阶级革命的中心。同时，自觉的工人运动也已经逐渐兴起，它在1848年以来的革命中所显示出的力量，使得即使是进步的资产阶级代表人物也十分惧怕。在欧洲，特别是在东欧、俄罗斯，如火如荼的农民运动、农奴起义也表现了对社会政治经济变革的强烈要求。

而更重要的是，革命的无产阶级已经作为一个强大的阶级力量，有了自己的思想武装和行动指南。马克思和恩格斯在十九世纪下半叶以来，领导和组织着这个阶级，使得十九世纪下半叶以来的民主运动有了新的发展。虽然这时期无产阶级音乐文化的发展，还没有能够深入到音乐的各个领域，但无产阶级音乐的鲜明的思想内容、感情体验和风格特点，已经在1871年巴黎公社的

歌声中划时代地出现了。

十九世纪下半叶以后，东欧、北欧、南欧资产阶级民族革命运动的高涨，也在它们的文化艺术中有所反映。这就是民族乐派兴起的历史条件。其中，南欧的西班牙，北欧的挪威，东欧的捷克，特别是俄罗斯民族乐派的活动占着显著的地位。

另一方面，十九世纪下半叶以来，浪漫主义思潮有了急剧的变化：消极的、反动的浪漫主义显得突出，这在1848年资产阶级革命失败后的德国很明显；反动专制的思想统治策略对它的音乐发展起了直接的影响，这在奥地利尤为突出。恩格斯谈到1849年以后的奥地利时说道："无论在革命前或革命后，奥地利一直是德意志最反动的国家，它比其他国家更违抗现代潮流。"

在奥匈帝国压迫下，捷克、匈牙利所进行的民族斗争，促使当时进步艺术家的民族意识觉醒，鼓舞他们致力于民族艺术的发展。一直到1918年，多民族的、反动的奥地利帝国才不复存在，哈布斯堡王朝才最终瓦解。

意大利的最后统一，也是在1870年才告完成的。十九世纪六、七十年代西班牙的革命运动十分频繁。十九世纪下半叶以来，北欧地区的资本主义发展，引起了它们的文化发展。

在欧洲这样复杂的资本主义社会的发展中，音乐的发展也是复杂的。以下分别加以叙述。

二、德、奥音乐

1848——1849年，德国爆发了资产阶级革命。它的任务是消除德国政治经济的分裂和落后，统一国家并消灭农奴制度。但这个革命是以失败结束的。失败的主要原因是由于德国资产阶级

惧怕德国工人、农民，惧怕他们革命的坚定性、彻底性，资产阶级和反动的封建贵族结成同盟，背叛人民。其次，也由于当时德国无产阶级的力量还没有能够领导人民群众进行反对地主和封建王朝的斗争。在革命过程中，德国小资产阶级及其思想家（小资产阶级民主主义者）的保守、犹豫、动摇、妥协，也促使革命归于失败。

马克思在 1848 年 12 月 15 日发表于《新莱茵报》的《资产阶级和反革命》一文中，对当时德国资产阶级的软弱和畏缩进行了深刻的分析。

革命失败以后，反革命势力抬头了，德国的贵族地主重新保持了政治经济的统治地位。革命提出的统一德国的要求没有实现，德国出现了残酷的反动统治时期，民主思想受到严重的压制，正如马克思在指出五十——六十年代德国政治制度的特征时所写的："如未经政府批准，你们就不能活、不能死、不能结婚、不准通信、不能思考、不能出版、不能做生意、不能教书、不能学习、不能集会、不能开工厂、不能迁移、无论甚么事都不能做"。

而 1871 年实现的德国的再统一，竟是容克地主、贵族和大资产阶级的代言人俾斯麦(1815—1898)实行"铁血政策"的"成果"。这个"成果"使德国成为一个军国主义的国家。从此，德国统治阶级对人民的压榨更形暴虐，毒害人民的思想意识的手段更形露骨，形成了德国的沙文主义和民族的偏见。

这样反动的社会现实，致使十九世纪下半叶以来的德国音乐文化有了复杂的变化和不同思想倾向的斗争，浪漫主义思潮经历着剧烈的转变，许多资产阶级作曲家也表现了对于社会现实的悲观、失望、隐退和走向反动的立场。但是，另外一方面，阶级矛盾的加剧使德国无产阶级的力量迅速地成长起来，在这里形成了

欧洲革命的中心，这是和无产阶级革命导师马克思、恩格斯的思想指导和组织活动分不开的。马克思、恩格斯在指导阶级斗争的同时，对无产阶级文化艺术的发展非常关怀，在这方面，他们写了许多理论著作，影响很大。虽然当时德国无产阶级还不可能占领专业音乐的各个领域，但是，六、七十年代以来，随着工人运动的高涨，德国出现了许多工人歌咏团的组织，成立了工人合唱协会，印刷了革命的歌曲集，它们在欧洲音乐文化史上具有着特别重大的意义，它们标志着无产阶级音乐文化在资本主义社会中的萌芽。

在德国资产阶级专业音乐文化的发展中，这时期很有代表性的人物是理查·瓦格纳（1813—1883）和约翰奈斯·勃拉姆斯(1833—1897)。

1. 瓦　格　纳

瓦格纳，1813年5月22日诞生于莱比锡一个小官僚的家庭，他生下才五个月，父亲就死了。瓦格纳的父亲卡尔（1770—1813)会写诗，懂戏剧，还演过歌德的诗剧，是一个有教养的人。瓦格纳是家中九个孩子里最小的一个。瓦格纳的继父该叶尔是一个剧作家、演员、业余画家。该叶尔经常往来德累斯顿和莱比锡演戏，后来，瓦格纳一家也在德累斯顿定居下来。

该叶尔进一步培养了瓦格纳对绘画和戏剧的爱好，这是后来瓦格纳创作歌剧时能兼写剧词的原因之一。瓦格纳的艺术才能在童年时就已显露。在小学里，他特别喜欢希腊神话、莎士比亚戏剧、德国民间诗歌传说。八岁时，就能牢靠地记住威柏《自由射手》的一些旋律，并在钢琴上奏出它的序曲、合唱曲及一些片断。十四岁在中学读书时，他曾尝试诗歌和悲剧的写作，特别喜欢莎

士比亚的悲剧，甚至于说自己的悲剧作品是与《哈姆莱特》、《李尔王》媲美的。当时他的悲剧《莱巴尔德与阿德莱达》里的四十二个登场人物，在一、二、三、四幕中都先后死去，到最后第五幕上场的都是一些人物的幽灵。青年的瓦格纳的悲剧构思，就这样奇怪。

1828 年，十五岁的瓦格纳在莱比锡第一次听到贝多芬的交响乐和《爱格蒙特》戏剧音乐，正如他后来追忆时说的：贝多芬的作品给他的影响很深。

1830 年，十七岁的瓦格纳创作了《♭B 大调管弦乐序曲》，它虽还不成熟，但已可看出作者对配器的特殊兴趣。1831 年，瓦格纳进莱比锡大学，专攻音乐，后来得到著名教师万里格（1780—1842）的热心教导，掌握了许多作曲理论的知识。当时瓦格纳写了不少钢琴曲（《♭B 大调奏鸣曲》、四手联弹《D 大调波罗奈兹》、《#f 小调幻想曲》、《贝多芬第九交响乐的改编曲》）、声乐曲、管弦乐序曲和包含四个乐章的《C 大调交响乐》等。这些都是在教师启发下的习作。万里格使瓦格纳了解德国古典作曲家莫扎特、贝多芬等人的创作，分析研究许多古典作品；也使他熟悉德国歌剧和民间艺术；同时使他进行了有关复调手法、动机发展的技巧锻炼。自此以后，瓦格纳走上创作的道路，同时也开始广泛地接触各种社会思想。其中有“青年德意志”的优点和缺点；也有浪漫主义消极幻想的东西，特别是霍夫曼（1776—1822，浪漫主义诗人、小说家、作曲家）所写的与音乐有关的文学作品中的思想；也有与德国民间艺术有联系的浪漫主义的思想等等。

1832 年的夏天，瓦格纳满怀学习的热忱，来到维也纳。在梅特涅统治之下的奥地利使瓦格纳感到失望，他很快由布拉格转回了莱比锡。这次旅行和瓦格纳在德国看到迎合贵族资产阶级趣

味的意大利法国歌剧的势力，促成他在三十年代、四十年代对歌剧改革的想法，正象他的同时代人舒曼所说的："瓦拉纳在这几年内的生活，只怀着一个唯一的梦想，那就是创作一部纯粹的德国民族歌剧"。瓦格纳对当时歌剧的庸俗和贫乏，也曾经以愤怒和讽刺的语调揭露过：

"这就是艺术，它现在正在怎样地充满了整个文明的世界！它真实的本质就是营业，它的目的就是赚钱，它的美学的托词就是无聊的娱乐。……我们的艺术从大规模的金钱投机中吸取着它的生命液……。

它在剧院中开辟了自己的天地，……我们现代的剧院艺术已把统治着我们公共生活的精神具体化地显示出来；没有一种其他的艺术能够像它这样日益扩张地把这种精神表现出来，因为它在欧洲的每一座城市中，在每一个晚上，都举行着节庆。因此，作为极度扩张着的戏剧艺术，它在外表上标志出我们文化的繁盛……可是这种繁盛正是人间事物处于空虚的、无灵魂的、反自然的秩序下的一种腐朽的繁盛。……"

瓦格纳的见解是：理想的歌剧应该和希腊悲剧、莎士比亚戏剧和贝多芬交响乐一样，都是进步的社会理想的宣扬者。同时，瓦格纳并没有把富有成果的德国民族歌剧传统丢掉，他曾说过："贝多芬、威柏和玛史那(1795—1861)是自己的楷模"。瓦格纳为自己这个理想的实现，开始了频繁的创作活动，瓦格纳的这种想法，在当时说来是有进步意义的。

从 1833 年到 1839 年期间，瓦格纳先后在维尔兹堡、马得堡、哥尼斯堡和里加等地剧院担任合唱与管弦乐指挥。这六年的工作，锻炼了他的歌剧创作和指挥能力，并使他歌剧改革的思想进一步形成。

1839年，瓦格纳写了歌剧《黎恩齐》。这部歌剧取材于英国作家布尔维尔的小说《黎恩齐——最后的罗马护民官》，反映了十四世纪时以黎恩齐为首的罗马人民的反封建斗争史实。

1839年秋天，瓦格纳在取道伦敦转往巴黎的途中，《飞行的荷兰人》的传说引起他极大兴趣。瓦格纳在巴黎的生活很穷苦，全靠改编一些轻音乐和为报纸、音乐杂志撰稿收入来维持半饥饿的日子。当时在他的文章里还反映了他对资本主义社会中艺术家的可怜处境的同情和理解。他的讽刺巴黎所谓"上流社会"的音乐生活和风尚的《巴黎的娱乐》和音乐小说《德国音乐家在巴黎》、《拜谒贝多芬》都是有关这方面的著作。此外，他也写了许多有关作曲家作品的论文，像论述威柏的《自由射手》和有关柏辽兹、罗西尼、哈利威的文章。同时，瓦格纳又和许多文化人物有了接触，像梅耶比尔和海涅等。

在巴黎的生活，对他的资产阶级的革命观点的发展也具有重大的意义。这期间，他写了一些歌曲、乐队曲、序曲《浮士德》和歌剧《飞行的荷兰人》。

1842年4月，瓦格纳回国，由于《黎恩齐》在德累斯顿上演获得了好评，因而受聘为德累斯顿宫廷管弦乐队的指挥。他通过自己的指挥活动捍卫了德国古典交响乐的传统，并隆重地演出了贝多芬《第九交响乐》。

1842年以后，瓦格纳进入了他一生中的重要创作时期。这期间，德国广大市民阶层的民主要求正在高涨，"青年德意志"就是以文学艺术活动方式反映这种要求的表现。瓦格纳回国后经常和"青年德意志"的代表人物来往；他也和当时波兰的资产阶级革命者具有共同的情感；他又接触了费尔巴哈(1804—1872)的哲学思想和巴枯宁(1814—1876)的无政府主义思想(他的论文《未来的

艺术作品》就是献给费尔巴哈的);他也写过充满狂热激情的时事宣传手册,其中反映了巴枯宁的思想影响。

他在德累斯顿《人民报》上写的文章,表达了他的小资产阶级的激进思想,他说:"人类对现有社会的斗争已开始了,这是有史以来最神圣、最崇高的斗争;这是'意识'对'偶然'的斗争,同时也是'思想'对'无知'、'道德'对'邪恶'、'力量'对'无能'的斗争;这是为了我们的命运,为了我们的权利,为了我们的幸福的斗争。只有对于我们社会的堕落有了足够认识之后,我们才能具备参加这样一个神圣斗争的力量。这种堕落性只要一被发现,就等于宣布了它的死亡!"

瓦格纳这些思想,在他的三部创作的构思(《铁匠维兰》、《尼伯龙根的指环》和《名歌手》)中,曾有所表现;此外,他还吸取了德国浪漫主义思想,以德国和北欧的日耳曼民间传说作为题材写了三部歌剧:《飞行的荷兰人》、《汤豪塞》和《罗恩格林》。

1849年5月间爆发了德累斯顿革命,瓦格纳以德累斯顿宫庭乐手的身份,勇敢地参加了这个革命暴动。他在阵地和街道封锁线上张贴传单标语,进行宣传鼓动。但是,他的这些革命行动具有浪漫主义的、无政府主义的色彩,这也正是德国小资产阶级革命性的特征。因此,在1848年革命失败后,瓦格纳那样容易地就转到反动的一方面去了。瓦格纳在以后流亡时期和重返德国时期的政治思想、社会态度和艺术思想、歌剧创作活动都充分地反映了这种倾向。

在1842——1849年期间,浪漫主义的英雄性、幻想性,成了瓦格纳歌剧创作的主导思想。《飞行的荷兰人》、《汤豪塞》和《罗恩格林》就是这样的。这三部歌剧,各有其艺术表现的成就,但他们都具有唯心主义的特征。例如瓦格纳把这三部民间传说中善

与恶进行斗争的“解放”思想，处理为“拯救”思想，歌剧中的主人翁都需要牺牲，有了牺牲，英雄才能得救。瓦格纳使主人公死去，体现了牺牲的拯救意义。

四十年代瓦格纳的这三部歌剧，为他后来在1851年写成的《歌剧与戏剧》的论点提供了材料。《歌剧与戏剧》是瓦格纳最重要的哲学美学著作。在这部著作中，瓦格纳发展并深入地阐述了他把多种艺术综合为“未来的戏剧”的思想。他把自己的歌剧称为“未来的戏剧”。这本书的基本内容在于：认为当时的歌剧已误入歧途，音乐在歌剧中本来应该是表现的手段，却变成了目的，而戏剧本来应该是目的，却变成了手段；因此，歌剧在其历史的发展过程中就转变为一系列的咏叹调、重唱、舞蹈，它们把戏剧分割成为琐碎的片段；歌剧里泛滥着没有内容（从戏剧的意义上来看）的旋律，歌剧变成了观众的消遣品。这些见解，有它合理的内核，也有它极端的错误。

瓦格纳强调乐剧的戏剧结构中诗歌、音乐和戏剧三者的结合，但是他认为，并不是所有的诗，亦即不是任何诗的情节都能和音乐相结合。歌剧的诗的基础是民间幻想所创造出来的神话。他说：“神话是历史的开端和历史的结束，在神话中完全没有偶然的因素，它所表现的都是永恒的、不朽的。因此，它和音乐的结合也是最完满的，最有机的”。这些见解的片面性和错误也很明显。从这个论点出发，瓦格纳认为，诗歌、音乐、戏剧结合成为一个整体的艺术作品，而不是旧时所谈的歌剧，它应成为一种未来的艺术。在未来的乐剧中，音乐的发展和戏剧的发展应该成为连续不断的源流，不为个别独立的曲子所打断。瓦格纳认为，管弦乐队应该是表现的主要工具，它的使命是表现文学所无力表现的东西——加深并解释表情姿势的意义，阐明剧中人物内在的

体验和情感，使观众预感到所要发生的剧情。交响乐的内容应该由多次重复和转化的动机（所谓"主导动机"，不过瓦格纳自己并不用"主导动机"这个名词）构成，这些动机刻划着剧中的人物、自然现象、物件、人物情感。这种连续不断的交响乐式的发展，以许多短小的主导动机的交替、变形和同时的结合为基础，构成所谓瓦格纳的"无穷尽的旋律"。这方面，他自己说道："乐剧不应当如同过去的歌剧那样地分为独唱、重唱、合唱、场面等许多段落的排列和衔接，而应该无止境地川流不息着。乐队不仅用以伴奏，它应该奏着各种人物、事情的"动机"，以造成气氛，起着预感和回想的作用。""让我们告诉音乐家们，他们的表现的任何一瞬间，即使是短暂的一瞬，如果不包含着诗意的目的，如果不是必然地以诗为目的和这目的的实现为条件，都是无意义的、紊乱的、恶劣的。"瓦格纳的歌剧结构要求是："它要有一个交响曲乐章的统一性，……一脉相连地在整个剧中贯彻，而不仅仅是贯彻于各个单独的、较小的、任意选择的部分，所以这里的统一性是散布于整个戏剧中的许多基本主题组织成的；这些主题互相对比、互相补充、互相改变、互相分离、互相交织，正如在交响曲的乐章中一样；只是，各主题的分离和结合的规则是根据剧情发展的需要而决定的，不象它原先在交响曲中，是从舞蹈的动作引伸出来的"。瓦格纳有关歌剧艺术的所有这些见解，也是有合理的和偏于极端的两方面。而瓦格纳自己在以后的创作实践里更逐渐表现出这种理论的矛盾，并逐渐走向片面极端的道路。

1849 年德累斯顿革命失败后，瓦格纳不得不作为政治性的流亡者逃往外国，他在瑞士等地住了十多年(1849—1861)。

正如许多其他的德国知识分子一样，瓦格纳在这个革命失败以后，受到了叔本华(1788—1860)反动哲学思想的强烈影响；又

从叔本华及其对生活意志的否定转向尼采(1844—1900)，又从尼采转向戈比诺(1816—1882)的种族理论。四十年代后的瓦格纳已和以前的瓦格纳大不相同，他开始走向反动的立场和宣扬宗教的“净化”力量了。他晚年的理论著作《德意志的艺术与政治》（1880年）等，明显地证实了他在政治上的变节。这期间，他还公开地否认了自己过去时期的一些思想和行动。他声明自己过去那些时候是“包围在错误里，任感情播弄。”这个自白才使他获得返回德国的许可。

这一段时间，在他写的乐剧《特里斯坦和伊梭尔德》里，以及在他改变了构思并长期写作而完成于七十年代的四部一组的乐剧《尼伯龙根的指环》(《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》）里，集中地反映了瓦格纳的宿命论和悲观主义的思想。

回国后的瓦格纳，特别自1864年以后，当年的叛逆者竟变成了一个宫廷的宠儿。他实现了自己的歌剧创作意图和创作计划；发展了他的反动的、君主主义的、大日耳曼主义的“民族观念”。马克思曾把瓦格纳在拜勒特举行的节日演奏会，称为“国家乐师瓦格纳的一次愚人节”。

他和上次不同地再次去了瑞士。在瑞士住了六年（1866—1872)。这期间，他同样表现了自己的进步的和反动的思想矛盾：1870年的理论著作《贝多芬》是他为纪念贝多芬诞生一百周年而写的，其中贯串着叔本华的唯心主义哲学思想和资产阶级德国的沙文主义立场，歪曲了贝多芬的本质。另一方面，1867年，写出了《纽伦堡的名歌手》，它是瓦格纳歌剧中较好的、富于社会现实意义的一部歌剧。

《纽伦堡的名歌手》以十六世纪德国纽伦堡的歌者行会的市民

生活为题材。瓦格纳通过鞋匠、诗人、民族歌唱大师汗斯·萨克斯的形象，表达了自己的进步的艺术观点和艺术理想。

瓦格纳是一个善于阐述自己哲学美学思想和歌剧改革见解的人。他写的许多文章，其中可以借鉴和应予批判的都有，但作为一个历史文献，还有待于我们加以研究。瓦格纳是自己歌剧剧本的创作者。他也把自己的指挥经验，写成一本《论指挥》(1869年)。瓦格纳是十九世纪一个有成就的指挥家，他很重视指挥者对作家作品的理解和个人再创造的风格。他认为指挥者不在于敢于藐视作曲家的意图而任意发挥他的自由的节拍，而在于他能够想象得到作品的内在的诗意和戏剧性的内容，因而有力量重新获得作品在节拍上、色彩上所固有的、不可以用言语形容的全部情意。在瓦格纳直接和间接影响下，出现了不少指挥家。

瓦格纳还对上演自己的作品的剧院做了具体的设计。他想盖一个合乎自己要求的剧院。在他和许多崇拜他的朋友的集资之下，这个剧院在七十年代落成。

瓦格纳有了自己的剧院，他所理想的讲坛实现了。但是，结果并不是这样，这个剧院在当时却成了表现德意志帝国主义意识形态和"普鲁士精神"的反动的"瓦格纳崇拜者"的旗帜。

瓦格纳于1883年2月13日逝世。整个说来，瓦格纳是个充满矛盾的人物。

2. 勃拉姆斯

勃拉姆斯(1833—1897)，1833年5月7日诞生于汉堡一个市民家里。他的父亲约翰·雅克(1806—1872)是一个职业乐师，能掌握多种弦乐器、长笛、圆号，并先后在汉堡市军乐队、小剧院乐队和夜酒店里演奏圆号、小提琴、大提琴和低音提琴以谋

生。雅克音乐修养很好，他教自己三个孩子的音乐。勃拉姆斯向父亲学小提琴、大提琴和圆号，他的父亲成了他的第一个音乐老师，不仅给他传授乐器演奏技术，而且使他很早就体会以音乐糊口的味道。正如勃拉姆斯自己说的："过去象我这样艰难地过日子的人，恐怕并不很多。"

勃拉姆斯童年的生活确是贫苦的，为了帮助父亲增加一些家庭收入，十三岁的时候，他就开始给酒店夜总会伴奏。以后，又在剧院演戏休息的时间里，帮助父亲演奏。此外，为了取得即便是极少的报酬，这么年青就教私人学生了。这时候，他写了将近一百五十多首消遣的"沙龙"小品，其中包括各种舞曲、进行曲和管弦乐改编曲。虽然这些作品都是迫不得已而写的，但也有益处，它们锻炼了勃拉姆斯的写作能力，使他接触了德国的民间音乐、城市音乐，为他日后的创作打下了必要的基础。

同时，年幼的勃拉姆斯得到良好的专业教养。七岁时，跟克赛尔学习钢琴；十岁时，又和克赛尔的老师马克森学习作曲理论和钢琴。在马克森严格的教导下，勃拉姆斯勤学苦练，进步很快。马克森除了教给他专业的作曲理论知识与钢琴技能之外，更重要的是唤起他对德国的古典音乐与德国民间音乐的注意，特别引导他对巴赫、贝多芬的作品和德国民歌的兴趣。马克森成为勃拉姆斯难忘的老师。1882年，四十九岁的勃拉姆斯所写的♭B大调第二钢琴协奏曲，就是献给这位长者、他年青时代的教师马克森的。

1848年，十五岁的勃拉姆斯开始了独立的、以音乐谋生的生活。他在汉堡的酒店里当一名钢琴手，在他的演奏曲目里，有巴赫的赋格曲、莫扎特的作品和贝多芬的奏鸣曲（例如Op·53，«C大调奏鸣曲»）等；他演奏自己根据德国民间舞曲、歌曲改编

的幻想曲、圆舞曲也引起听众的注意。他还写了一些歌曲和小提琴钢琴奏鸣曲。这一年欧洲各国爆发的资产阶级革命对勃拉姆斯是有思想影响的。当革命失败后，许多进步的资产阶级知识分子暂避到汉堡来，其中来自匈牙利的人物，引起了汉堡的进步市民的同情。匈牙利小提琴家雷门尼(1830—1898)在这里和勃拉姆斯结为好友。雷门尼对勃拉姆斯的影响很大，使他得以熟悉丰富的匈牙利民间音乐和体会一些革命的思想感情，这些在勃拉姆斯的创作里都有所反映。当时，他把匈牙利革命歌曲《拉科齐进行曲》的旋律运用到自己的一首钢琴四手联弹曲中，表示对匈牙利革命的关心。而以后，勃拉姆斯的二十一首匈牙利舞曲和许多采用匈牙利民间音调写成的作品，也是很好的说明。勃拉姆斯自 1862 年起定居维也纳以后，更巩固了对匈牙利音乐的兴趣。

1853 年，二十岁的勃拉姆斯离开了家乡汉堡，和刚从美国回来的雷门尼一道，到各地旅行演出。他们到了德国许多城市，当两人在汉诺威演奏时，通过雷门尼的介绍，勃拉姆斯认识了另一位匈牙利小提琴家约瑟夫·约阿希姆(1831—1907)。当时，约阿希姆在那里担任乐队首席小提琴手。接着，在魏玛和李斯特相识，又在杜塞尔多夫和舒曼会见。

勃拉姆斯和当时这些代表着不同艺术见解的人物接触时，他自己是有所选择的。他的见解与舒曼夫妇和约阿希姆的见解相接近，但也按自己认为宽广的道路走下去。勃拉姆斯的创作与古典传统、民间传统和一定的标题构思都是有联系的。

舒曼晚年的最后一篇文章《新的道路》是向公众热情介绍勃拉姆斯的。这是对年青作曲家的鼓励。

1858—1859 年，勃拉姆斯在德国迭特莫尔德城担任为当地侯爵服务的合唱团唱经班的指挥。通过这个工作，使他深入地了解

了不同时代和风格的合唱艺术，锻炼了合唱写作技巧。这时期，他写出不少声乐作品像«圣母颂»（女声合唱，乐队或风琴伴奏）、«葬礼曲»（合唱，木管乐队伴奏）和四首歌曲（女声合唱，两个圆号和竖琴伴奏）等。这一工作，为六十年代勃拉姆斯的声乐创作打下了基础。

1848 到 1860 年是勃拉姆斯创作的第一个时期。许多作品是年青时代的生活、理想的表白，象具有毅力的、乐观明朗的三首钢琴奏鸣曲，三首钢琴四重奏和«d 小调第一钢琴协奏曲»；象抒情叙事、充满憧憬的六首歌曲和四首钢琴叙事曲。在这些小品里面，已经显露出作者对德国民歌和德国北部叙事诗的爱好。还有，年青的作者对祖国大自然的感情，也在 D 大调和 A 大调两首管弦乐小夜曲中表达出来。

但是，六十年代对勃拉姆斯说来，是他的生活、思想和创作活动的转变的时期。德国在残酷的反动统治之下，社会民主思想遭到压制，知识分子表现了彷徨的情绪，勃拉姆斯也不例外。他一方面对祖国寄予希望，一方面又退缩到小我的天地里；再加上魏玛乐派和莱比锡乐派的论争带给他的痛苦，1862 年勃拉姆斯离开德国，迁居维也纳。此后，他虽然经常往返各地并回德国旅行演奏，但是维也纳已成了勃拉姆斯的第二故乡了。

勃拉姆斯来维也纳后，担任合唱队的指导（1863—1864）和"音乐之友"协会的交响乐队指挥(1872—1875)。这些工作有锻炼他的创作和妨碍他的创作的两方面，但更重要的还是在于，在这时期以后，勃拉姆斯的创作思想倾向很不一致，采取的音乐表现形式也不一样。

六十年代里，使我们看到勃拉姆斯放下了年青时期爱写管弦乐和协奏曲的感情，而转向室内乐、抒情歌曲、合唱曲（如«里那

尔多》、《命运之歌》、《女中音狂想曲》)和《德意志安魂曲》等方面来了。同时，他又对古典作曲家如亨德尔、舒曼的作品表示了很大兴趣(如根据他们的主题写成的《主题变奏曲》)，并且仔细地研究了民歌等等。所有这些作品，有思想感情愉快明朗的一面，也有作者回转到个人抒情写意的一面。

七十年代里，对 1871 年的德国统一，勃拉姆斯表示了热烈的祝贺。当然，他不可能理解俾斯麦的实质，可是，俾斯麦的反动统治又逐渐地引起了他的不安。勃拉姆斯感到失望，因为祖国的社会现实，在“统一”后更残酷了。勃拉姆斯这种复杂的矛盾的思想状态，在他七、八十年代的创作里交错地表现出来。1871 年写的合唱管弦乐《凯旋之歌》表现了对祖国统一的由衷的喜悦；而这期间的四部交响乐，从充满了乐观的英雄凯歌似的《第一部交响乐》开始，沿着田园性的《第二交响乐》和抒情戏剧性的《第三交响乐》走向情绪动摇、带有隐退之意的《第四交响乐》。他的《海顿主题变奏曲》流露了对古典传统的爱好。他的许多室内乐也具有交响乐里的同样的矛盾。

晚年的勃拉姆斯创作的积极力量更加衰退了。他专心于室内乐和歌曲创作。这时期不仅作品形式缩小了，作品中的形象范围也比较狭窄了。从这里可以看出一个在生活斗争中感到孤独和失望的人在创作上的贫乏。但是，我们也应该看到，勃拉姆斯在晚年还写有不少佳作，还做了不少有意义的工作。象单簧管五重奏(Op.115)，两首单簧管奏鸣曲(Op.120)，特性钢琴小品集(Op.116—119)和七册德意志民歌等等。

特别是在《德意志民歌集》的工作上，留下了老年的勃拉姆斯对民间音乐的深厚感情。把勃拉姆斯的两句话联系起来，可以看出他对民间音乐和古典音乐传统的重视：“民歌——是我们理想”；

"德意志的统一和巴赫作品全集的出版，是我一生中最大的两件事。"

在十九世纪末德国文化遭到危机的情况下，勃拉姆斯着意继承德国古典文化传统和关心民间音乐，在当时是有进步意义的。

勃拉姆斯曾对自己的学生说道："你应当找一个能教你严格对位法的先生，你最好在那些老的乡村领唱者中间去找。"勃拉姆斯在钻研古典音乐和民间音乐这两方面做出了成绩。了解他的约阿希姆说的话可供我们参考，约阿希姆说：勃拉姆斯"所掌握的形式对他说来不是枷锁，而是创造新的音乐形象的动力。"

勃拉姆斯十分喜爱民歌，年青时代(1847)在家乡就倾听、记录和改编民歌。1857年在给约阿希姆的信中写道："改编民歌的工作对我说来是一种满足。"在维也纳时期他更多方面地注意各民族民间的音乐。而且，这些直接给勃拉姆斯的创作以营养。

勃拉姆斯对自己的民歌改编工作，要求也很严格，1879年他说过："真不高兴回想我曾弄坏了许多民歌旋律，非常遗憾的是其中的一些竟出版了"（这里是指在1858年出版的十四首儿童民歌集和1864年出版的十四首德国民歌）。

上面提到的七册《德意志民歌》是他晚年(1894)的最后的一本民歌集。他在这个编配工作完成后，给德特尔斯的信上写着："可以说，还是第一次，我以一种眷恋的心情感觉到在我的笔尖下写出了什么东西……。"

勃拉姆斯对其他民族的民间音乐，首先是匈牙利和斯拉夫的民间音乐的喜爱，在他的创作里多方面地反映出来。

勃拉姆斯创作了廿几首以斯拉夫诗歌谱成的独唱曲、合唱曲，象《永恒的爱》(Op.43之一)、《在探望情人的路上》(Op.48之一)和两册《爱情之歌》。这两册《爱情之歌》实系两册圆舞曲，这

些圆舞曲是器乐和声乐结合演奏的，它们根据维也纳圆舞曲的传统，一个个地接连在一起，每一个各有不同的性格，好似一幅幅诗意清新的素描。《爱情之歌》的词作者是诗人达吴迈尔（1800—1875）。

在勃拉姆斯所惯用的旋律和音调的发展上，都可以清楚地找到“斯拉夫的因素”。著名的《吉普赛民歌》(Op.103)的旋律特点又是和捷克民间音乐相联系的。

匈牙利民间音乐的曲调和韵律，对勃拉姆斯的创作也有很大影响，特别是“维尔本科什”的特点。不仅他的《匈牙利主题变奏曲》、以匈牙利“恰尔达什”舞曲旋律为主题的结尾的《第一钢琴四重奏》、四本《匈牙利舞曲》是如此，而且他的许多大型器乐作品里也有机地交织着匈牙利曲调和韵律的特点。象在《弦乐五重奏》(Op.111)的末乐章，它的感情是炽热的；在《小提琴协奏曲》的第三乐章，它的乐思又是激情有力的；在《钢琴三重奏》(Op.87)的第二乐章和《钢琴五重奏》(Op.115)第二乐章中，它的感情却又是悲怆的、激动的。从这些看到，勃拉姆斯很熟悉匈牙利民间音乐的丰富的感情特征。

以上这些，说明了勃拉姆斯一生创作的主要方面。但是，也使我们看到勃拉姆斯是在一条和他同时代的人物（象瓦格纳、李斯特等人）不同的创作道路上走着的。勃拉姆斯是在安静的、享有个人荣誉的生活中进行创作的。

所以，我们一方面看到勃拉姆斯创作的进步的历史意义，他的音乐和德国、奥地利民间生活、民间音乐的联系，他的音乐和德国古典传统的联系，他保持并发扬这两方面的健康精神；同时，我们也要看到勃拉姆斯创作的保守的方面，这是和他的世界观分不开的。用他自己说的话来证明，他想逃避社会，维持独身生

活，选了舒曼式的“F——A——E”三个音构成的格言做为自己的生活归宿：“自由——然而——孤独”！

因此，勃拉姆斯创作的“室内性”、“学院气”、缺少重大的社会意义的主题，自然不是偶然的了。

1897年4月3日，勃拉姆斯在维也纳逝世。

勃拉姆斯一生写了大量的作品，其中，交响乐、室内乐、钢琴曲和许多歌曲作品的意义较大。

在勃拉姆斯的作品里，声乐作品占着特殊的地位。他一生不间断地写歌曲，一共写了三百八十多篇，其中三百首左右是为独唱和钢琴伴奏写的抒情歌曲(包括改编的民歌)，抒情歌曲是勃拉姆斯声乐作品中最引人注目的。

勃拉姆斯的抒情歌曲总的特点是：继承了舒伯特、舒曼等人的抒情歌曲的传统；与德国民歌紧密联系；对分节性歌曲形式特别爱好；民间生活气息、日常家庭生活感情很浓厚；室内性的特点(包括钢琴的织体写法、诗词的形象范围等)很明显；作者主观感受的多样表现；同时，旋律流畅、表现手法简朴、思想内容多样、词曲结合很紧密。

总的看来，勃拉姆斯在自己的抒情歌曲里抒发了作为一个资产阶级知识分子的生活感情：他时而心情沉重，时而精神痛苦，时而怡然自得，时而寂寞忧伤，时而投入自然怀抱，时而充满生活喜悦，时而隐退，时而振奋……。勃拉姆斯自己的心意：“希望我们对生活永远有一种新鲜而尽可能快乐的高兴的情绪”。这点，在他的抒情歌曲里流露得比较突出。

在勃拉姆斯的歌曲作品里，改编的德国民歌、其他国家的民歌和他写的属于民歌性质的抒情歌曲，大都具有清新朴实、内容丰富、形象动人的特点，象《女孩子们，我能否和你们一起去》、

《一声饱满的竖琴音响》、《小妹妹》、《柳树林中一小屋》、《在探望情人的路上》、《徒然小夜曲》、《星期日》、《铁匠》、《摇兰曲》等。

在勃拉姆斯自己创作的抒情歌曲中，作者的多样的感情体验都有所倾吐，如《爱情的忠实》、《永远相爱》、《五月之夜》、《致夜莺》、《记忆》、《我的爱情的青春》、《致月亮》、《恋歌》、《林中恬静》、《狩猎者》、《我昏睡沉沉》等。在这些感情复杂、着重心理描写的歌曲里，歌唱性的旋律和富有特征的钢琴伴奏结合得很紧，同时又具有民歌的气质。

勃拉姆斯的抒情歌曲被列为十九世纪德国艺术歌曲的重要文献。

勃拉姆斯也是一个出色的钢琴家。他演奏和钻研了德国古典作曲家的许多钢琴创作。从而，使我们看到他自己的钢琴作品是和巴赫、贝多芬、舒伯特、舒曼的钢琴作品的传统相联系着的。

勃拉姆斯的钢琴创作，是沿着古典奏鸣曲原则、古典变奏曲原则的道路探索的。后来他走向民间歌曲、舞曲、钢琴小品和特性钢琴小品的创作方面，这里有着作者思想发展的和社会的根源。勃拉姆斯把许多复杂的思想和生活的激情注入"特性"的单乐章的小品中，这就是他写的许多随想曲、间奏曲、狂想曲、幻想曲、叙事曲、浪漫曲的主要方面。同时，勃拉姆斯在许多民间歌曲舞曲的钢琴小品里，表达了对民间生活、自然景物的感情。

勃拉姆斯的许多民间歌曲舞曲性质的钢琴小品通俗易懂，亲切动人，象他的廿一首匈牙利舞曲（原为四手联弹，后改编为乐队，又被改编为两手独奏曲）和作品第三十九号 16 首圆舞曲（原为四手联弹，后改编为两手独奏曲）等。而许多"特性"小品却使人感到不够豁然开朗，那种时而狂热，时而深沉的戏剧性，吐露

的是作者复杂的思想感情。勃拉姆斯在自己的“特性”钢琴小品中，也留下了许多优秀的篇页。在这些小品中，明晰的统一乐思，民间歌曲舞曲的感情素质，细致多样的钢琴手法，独特的叙事抒情等，都很别致。象作品第七十六号第二首《随想曲》，作品第七十九号第一、二首《狂想曲》，作品第一一六号《幻想曲集》中的第一首《随想曲》、第二首《间奏曲》、第三首《随想曲》，作品第一一七号第一首《间奏曲》，作品第一一八号第三首《叙事曲》和作品第一一九号第四首《狂想曲》等。

这里，我们也应该提一下钢琴《叙事曲》(Op.10)。这是勃拉姆斯的小品套曲形式的创新。在四个部分里，作者体现了著名英格兰民间叙事诗《爱德华》的故事情绪。勃拉姆斯在这里把文学题材具体地运用到器乐作品里，看得出作者并不是所谓“纯音乐”的追求者。有趣的是这个作品写于1856年，同年11月15日在他写给克拉拉·舒曼的信里，同样地表示了自己否认“抽象”音乐的鲜明态度。汉斯立克的“为艺术而艺术”的美学见解，勃拉姆斯是不同意的。他读过汉斯立克的《论音乐美》的文章，在给克拉拉·舒曼的信上提起：“甚至当我随便翻翻这书的时候，我都找出了那么多的蠢话，使我简直看不下去”。勃拉姆斯在维也纳时期，虽然是处在“汉斯立克派”的包围中，他却始终没有同情过这种形式主义的美学思想。

勃拉姆斯还写了不少钢琴的“主题变奏曲”。这些作品在继承古典变奏曲风格特点方面，在情绪、性格、乐思的发展方面，在发挥钢琴艺术表现方面都有所创造。象他根据舒曼主题、匈牙利民歌主题、古老的主题、亨德尔的主题、帕加尼尼的主题写成的变奏曲就是例证。

勃拉姆斯把这种变奏特点，也运用到自己的管弦乐作品里，

象以海顿的圣咏主题写的《管弦乐变奏曲》和《第四交响乐》末乐章的古老主题变奏等。

勃拉姆斯把在"舒曼以后出现的不仅仅只给旋律以变奏的新的变奏曲"，称为"幻想变奏曲"。这是他的变奏原则的主要特点。

勃拉姆斯根据肖邦、威柏、巴赫的作品，改编成了几首《练习曲》。从中我们看出作者对钢琴这种乐器的理解，也看出作者加添了许多不很必要的技术锻炼，因为改编后的音乐形象并不如原作那样朴实。他根据肖邦《f 小调练习曲》(Op.25 之 2) 改写的三度和六度双音练习曲，就是明显的一例。

勃拉姆斯的钢琴创作，特别是特性钢琴小品，是十九世纪以来德国浪漫主义作曲家钢琴小品（象舒伯特的即兴曲、门得尔松的无言歌、特别是舒曼的各种钢琴小品)的传统的发展和创新。

勃拉姆斯的室内乐很多，我们在前面已经涉及。总的看来，整个六、七、八十年代的室内乐创作，作者的思想感情有从明朗趋于深沉的痕迹。在勃拉姆斯的室内乐作品里，我们看到和莫扎特、贝多芬的室内乐的明显联系；但是，勃拉姆斯生活的年代和莫扎特、贝多芬生活的年代大不相同了。勃拉姆斯想在室内乐里把浪漫主义的激情和严谨的古典结构结合起来。

勃拉姆斯的四部交响曲，是他交响乐创作中最有代表性的作品，这四部交响曲都是七十年代以后先后写成的。它们印着勃拉姆斯的思想发展和变化的痕迹。

总的说来，在德国音乐文化发展上，勃拉姆斯是德国古典作曲家中的最后一个。

3. 奥地利的轻音乐

数世纪以来，多民族形成和发展起来的奥地利，保持着它的

音乐文化的多民族特点。

奥地利的民间音乐和多民族的城市音乐生活都很丰富。在资产阶级革命时期，在这些基础上出现了以维也纳为中心的专业音乐的繁荣。

到了十九世纪下半叶，奥地利的社会情况在梅特涅反动统治以后所出现的局面，仍然对音乐的发展起着不良的影响。1848 年资产阶级革命失败以后，专制政体又恢复起来了。1860 年以后，奥地利经历着严重的经济危机。1866 年普奥战争失败后，奥地利帝国的势力虽然削弱了，但不久又形成了奥匈帝国，它对人民的压迫更加残酷。1881—1884 年间，奥地利进入帝国主义阶段，阶级矛盾更为尖锐。

十九世纪下半叶，在奥地利社会音乐生活中，出现了另一种现象，这就是轻音乐的兴起。它是当时资产阶级的产物。它有进步的历史意义，也有消极的历史意义。它的主要的代表人物就是写“维也纳圆舞曲”的约翰·斯特劳斯一大家。其中小约翰·斯特劳斯(1825—1899)占着最显著的地位。

约翰·斯特劳斯（1804—1849）祖孙三代都是以舞蹈音乐家(作曲、演奏、乐队领班和指挥等)著称的。其中最有名的是他的长子约翰·斯特劳斯(1825—1899)。但是老约翰·斯特劳斯的传统对其子的影响是很大的。晚年的小约翰·斯特劳斯说过，他自己是继承先父和兰纳(1801—1843)等前辈的传统加以扩展的。

斯特劳斯一家，出生于维也纳。他们生活在奥地利资本主义社会发展过程中的两个不同的时期。老约翰·斯特劳斯生活在维也纳古典乐派和贝多芬、舒伯特的音乐逐渐得不到继续发展的年代。当时，已经有许多音乐家致力于城市生活中的娱乐消遣的音乐创作。这些创作和演奏的活动，有它积极的一面：和民族民间

音乐的联系，和专业音乐传统的联系，反映了市民乐观向上的生活感情，活跃城市音乐空气，作品力求通俗(包括选取舞曲体裁，曲调动听、易唱、易奏、能伴舞，乐队配器简洁悦耳，演奏表现萧洒利落等)。但也有它消极的一面：远离当时残酷的社会现实，粉饰太平。在贵族客厅、酒馆饭店和公园广场飘荡着圆舞曲，让人们在尽情享乐之中，忘记对生活的不满和现实的矛盾，有意无意地从属于当时统治阶级对音乐的政治要求，符合于贵族资产阶级的艺术趣味，适应着当时资本主义生产关系已日益发展使艺术日趋于商品化的现象。

老约翰·斯特劳斯(1804—1849)诞生于维也纳一个位于多瑙河附近的小旅馆老板的家里。父亲对他幼年喜爱音乐的性格并不关心，把他送去当订书业的徒工。后来，他因不愿干这个行业而逃跑，走上以音乐谋生的道路。他的小提琴和理论作曲的老师都是受过曼海姆乐派和海顿的教导的人物，他们大都是在维也纳剧院乐队工作的。十五岁时，他就在舞蹈乐队里拉中音提琴，和当时另一个著名舞蹈音乐作曲家兰纳相识。1824 年以后，他们两人共同努力，成了创作“维也纳圆舞曲”的主要作曲家。

1830 年爆发的法国七月革命，对奥地利帝国是有力的冲击。这一年，老约翰·斯特劳斯在维也纳建立的花园舞厅乐队和他的圆舞曲，却反而获得更大的名声。

1833—1838 年，他领着二十八个乐师组成的舞蹈乐队，到过德国、比利时、荷兰、法国和英国好多城市。晚年，他落脚在维也纳的时间比较多；1849 年 9 月 25 日，在故乡逝世。

他一生写的 150 首圆舞曲、14 首波尔卡舞曲、28 首加洛普舞曲、35 首卡得累尔舞曲和 19 首进行曲，并不都是佳作。这些圆舞曲大半都是为了演出的需要，当天才写出主要旋律，让乐队

乐师们编配的即兴急就之作。他的波尔卡、加洛普和卡得累尔舞曲，保持着民间的特点。他的进行曲，具有群众娱乐的性质，也有为奥地利统治阶级的军乐服务的。

老约翰·斯特劳斯的圆舞曲发展了奥地利民间舞曲和专业传统（维也纳古典乐派的生活风俗性的小品、舒伯特的圆舞曲、连德勒舞曲、进行曲等）。他的"维也纳圆舞曲"的曲式结构(引子、五首有调性联系和情绪烘托的舞曲、以主要舞曲材料为主的结尾)、配器手法(加强弦乐、木管的色彩组合对比，注意它们的特点和弦乐的主导作用)、旋律特征(流畅华丽、容易上口、便于记忆)、标题形象（自然景物的描绘）和表现风格等，使我们看到作者在传统基础上的艺术创造。而他的作品也表达出了当时市民阶层的健康乐观的思想感情，起了一定积极的社会作用。不过，它同样也起了消极的社会作用。而这两方面，在他的长子约翰·斯特劳斯(1825—1899)的创作里就更为明显了。

老约翰·斯特劳斯是不愿自己五个孩子过着象他那样的艺术生涯的，他曾把长子送到一家银行里去做练习生。但是小约翰·斯特劳斯十九岁离开父亲以后，却仍然以音乐谋生。

这一年(1844年)，他成了十五个乐师的舞蹈乐队领班，担任首席小提琴手兼指挥。在他演奏的娱乐性的曲目中，除了大部分是他父亲的作品以外，也有自己的习作。他也曾领着乐队去欧洲各地旅行演奏。自1848年奥地利革命爆发以后，次年，他父亲死了，他就把两个乐队合并，成立了一个当时最有声望的维也纳舞蹈乐队。他的"跑码头"的演出更形忙碌，足迹遍西欧，还和俄罗斯的铁路公司订立合同，1856——1865的十年间，每年夏季在彼得堡郊外巴甫洛夫斯克公园，举行轻音乐的交响音乐会。铁路公司以他签名的肖像和圆舞曲，吸引各处的听众乘火车来欣赏他

的音乐。虽然公司给他非常优厚的报酬，但公司却博得了更大的利润。

约翰·斯特劳斯看来生活得十分顺利。实际上他过的却是疲于奔命的生活。无数次商业性的定期演出，逐渐让他体会到自己的创作象这样发展下去是没有前途的。1872 年在美国波士顿的十四次舞蹈音乐会，用活生生的事实告诉他：在这样的社会里，一切为了金钱，音乐也是商品。

但是，资产阶级音乐家的世界观使他不可能解决这种矛盾。我们可以从他在 1848 年奥地利革命时期和六、七十年代以后的创作中看到，这里面有可取的东西，也有许多糟粕。

约翰·斯特劳斯一生写有近四百首圆舞曲、近一百首波尔卡舞曲、八首加洛普舞曲、近七十首卡得累尔舞曲、近四十五首进行曲和一些恰尔达什舞曲、玛祖卡舞曲、加禾舞曲，还有十六部小型喜歌剧与轻歌剧。

1848 年前后，他的舞曲作品是较朴实的。他热情支持这一年的革命，并反映在自己的音乐活动中。他指挥《马赛曲》，写了情绪饱满的标题圆舞曲《自由之歌》、军乐《革命进行曲》和生气勃勃的《大学生之歌》等。

革命的热情并不长久，革命失败后，约翰·斯特劳斯的消遣娱乐性质的和各种应酬式的作品大量出现了。

总的说来，他的民间舞曲，象波尔卡、加洛普、卡得累尔等，民间气息很浓，例如他的《无穷动》和《拨弦波尔卡》，就是很明显的例子。

当然在他的全部作品里，圆舞曲最具有代表性。约翰·斯特劳斯的圆舞曲的曲式结构是在他父亲和兰纳等人的传统上形成和发展的。这就是：多以一段引子开始，引子的旋律的音乐形象有

一定的标题性并和依次出现的主要圆舞曲有联系，接着是五首（有时略有增减）圆舞曲，最后是一个结尾。结尾中往往再现第一首（或最主要的）圆舞曲。而约翰·斯特劳斯在这个结构里，运用了交响乐发展的手法，全曲的章法有段落性和贯串性，同时，他完成了小步舞曲和连德勒舞曲通过徐缓的连德勒式圆舞曲到时式的快速圆舞曲的发展过程。

约翰·斯特劳斯写的大量圆舞曲并不都是佳作。其中很多明显地看出是迎合当时资产阶级低级趣味的劣品；有的还明显地起着歌颂奥地利反动统治的坏作用。所有这些，都是必须指出和摒弃的。但在他六、七十年代以后写的一些圆舞曲中，也有许多流传下来，受到欢迎。虽然如此，精华和糟粕仍必须要进行鉴别和分析。其中，《蓝色的多瑙河》、《艺术家的生活》（1867）、《维也纳森林的故事》（1868）、《美丽的五月》（1877）、《南方的蔷薇》（1880）、《春之声》（1882）和《皇帝》（1888）等，都是比较优秀的作品。

约翰·斯特劳斯这些圆舞曲的思想内容和艺术表现主要是：它们多以日常生活、自然景物为描绘对象，把圆舞曲和民间舞曲结合起来，作为主要表现形式。

至于在标题形象、旋律音调、乐队配器等方面，他的圆舞曲也有一些创新，它们使人感到作者对自己的环境、自然的景色、民间的生活的熟悉。

约翰·斯特劳斯的"维也纳圆舞曲"对其他领域的音乐创作也有些影响，像勃拉姆斯、德沃夏克、柴科夫斯基等人，都在他们的器乐小品、大型作品中运用圆舞曲。

七十年代以后，约翰·斯特劳斯偏重于小型喜歌剧和轻歌剧的写作，在他近六十部作品中，比较有名的是《蝙蝠》（1874）。他

的轻歌剧的音乐形式，多以娱乐性的舞曲为主。脱离现实生活的虚构的题材，追求逗趣的情节和新奇的场面，是它们的主要缺点。

约翰·斯特劳斯一生近五十多年的创作生活，使我们看到他的艺术才能在那样的资本主义社会里，不可能得到健康的发展。

三、意大利音乐

十八世纪末的法国资产阶级革命，促进了意大利资本主义的发展和进步的社会阶层的民族意识的觉醒，法国资产阶级革命思想广泛地在意大利传播起来，从而使意大利的人民也提出了要求民族独立和国家统一的口号。

这个口号，在拿破仑侵略意大利时更为响亮，正如恩格斯指出的，当时“法国在意大利的政策始终是限制的、利己的和剥削者的政策。在 1796——1814 年间，拿破仑本人、他的总督和将军们榨尽了意大利的货币、粮食、艺术珍品和人力，这是人所共知的。”①

被压迫的意大利人民，用起义等方式回答了拿破仑的统治。1808——1810 年间，在意大利开始建立起以反对法国统治，争取意大利独立为目的的烧炭党人的秘密组织。

1814——1815 年维也纳会议以后，奥地利哈布斯堡王朝的统治压迫代替了拿破仑的压迫，大多数的意大利国家都直接间接地陷于奥地利帝国的势力范围内。这样，就促使十九世纪二十年代以来，在意大利很多地区出现了争取民族独立的起义斗争。继烧炭党人的活动后，三、四十年代的“青年意大利”的政治斗争意义

① 《马克思恩格斯全集》，俄文版第 11 卷第 48 页。

很大。以玛志尼和加里波的为首的这个组织，认为人民起义是斗争的主要手段，意大利的民族独立、国家统一和民主思想的宣传应该走在人民起义的前面。不过，当时这些先进的资产阶级知识分子的革命行动是有局限性和错误的。因此，我们既要肯定十九世纪上半叶以来他们的革命行动的意义，同时也要指出他们由于没有能够和人民结合在一起，所以其最终失败是不可避免的。

1848——1849 年，在意大利爆发的反对奥地利统治的资产阶级革命，也是由于自由资产阶级的背叛和玛志尼党人的错误而遭到失败。

1860 年又掀起了为争取民族独立、国家统一的革命斗争，但是这个斗争暂时胜利的成果，却被意大利君主制度所夺取，出现了以维克特·爱曼纽艾尔二世为首的意大利王国。

意大利的资本主义就是沿着这样的途径发展的。在 1871 年最终地实现全国统一以后，正如恩格斯指出的，意大利的“资产阶级，在争取民族独立期间，一旦取得政权，就再不能、也不愿意把自己的胜利进行到底了。它没有摧毁封建残余，也没有把全国的生产改变到现代资产阶级的轨道上来。无能的资产阶级提供给意大利的是资本主义秩序中的全国的负担和全部的困难。”①

十九世纪七十年代以后的意大利是一个把大工商业资产阶级、大农业资产阶级和大地主的统治地位固定下来的资产阶级的立宪君主国，并且逐渐转到公开的反动专政道路上。

揭开这样的社会现实，给我们看到：十九世纪，特别是三十至六十年代以来，反对奥地利压迫的民族独立斗争，在意大利文化艺术领域中得到了鲜明的反映，意大利歌剧在这方面也有同样的情况。而这一时期最有代表性的歌剧作家是威尔第。

---

① 《马克思恩格斯书信集》，1948 年俄文版第 472 页。

威尔第经历着如上所述的意大利资产阶级革命时期，威尔第和玛志尼、加里波的的政治活动有一定的思想联系，也和意大利爱国诗人曼佐尼的创作思想有共鸣。他一生重要的歌剧创作活动和十九世纪三十至六十年代的意大利的政治运动是分不开的。而七十年代以来，意大利社会现实的发展同样影响着这位作曲家的创作。

朱塞培·威尔第（1813—1901），1813 年 10 月 10 日诞生于意大利北部离布塞托不远的小村镇勒·隆柯莱。他的父亲卡罗·威尔第是镇上一个小杂货酒饭铺的主人。微少的收入难以维持家庭开支。威尔第童年生活很穷苦。

幼年的威尔第对音乐特别爱好，他常常被民歌和流浪艺人的表演所吸引。七岁的威尔第就由父亲领去向镇上教堂风琴师拜斯特罗基请教。

威尔第向拜斯特罗基学习了将近三年。十二岁的威尔第，由父亲送往离米兰不远的布塞托城去读书。

在布塞托读书时，威尔第得到一个进步的音乐爱好者巴莱齐的帮助，并参加乐队工作。

乐队指挥普罗维西很注意这位年少的来客，发现威尔第的音乐才能，热情地教导威尔第，有时也让他试着指挥乐队。威尔第还学习写作，创作了序曲、合唱曲和钢琴二重奏；他的一首管乐进行曲，得到布塞托管乐队的赞赏。

从普罗维西处，威尔第获得不少有关指挥、风琴演奏、古典作品理论和作曲等等专业知识。

十八岁的威尔第，报考了米兰音乐学院。但是，威尔第却被该院院长弗兰契斯柯·巴西里（1766—1850）拒绝于音乐学院门外，据说认为威尔第不适合培养，而且说他那副伦巴尔第农民般

的相貌，一点也不配和贵族少爷们在一起学习。

威尔第并不灰心，他设法得到当时在米兰“拉·斯卡拉”歌剧院担任指挥的歌剧作曲家文琴佐·拉维尼阿的教导，威尔第向他学习作曲和配器。

在拉维尼阿热心教导下，威尔第广泛深入地研究了意大利和西欧古典作品，掌握了作曲的基本技能。

1831——1833年，在拉维尼柯的直接影响下，威尔第走上了歌剧创作的道路。

1833年，威尔第由于经济的原因不得不暂时中断歌剧创作。他积极领导了布塞托城爱乐协会，担任合唱指挥和教堂风琴演奏。威尔第在进行这些工作时，由于违背了天主教会的要求，参加了许多有民主思想倾向的活动，受到“政治嫌疑”的监视。因为这时期正是残酷的反动时期，意大利北部全在梅特涅的奥地利统治下，当时罗马教皇不只掌握着宗教政权，而且也掌握着世俗政权，天主教会思想的统治引起了进步知识分子的反对，而威尔第也是这样的知识分子。威尔第及其志同道合的朋友们所做的音乐工作却得到布塞托广大市民的赞许。

1839年，威尔第的歌剧《波尼费丘的伯爵奥贝尔托》经过修改于11月17日在“拉·斯卡拉”剧院首次上演，得到良好的社会反应。

1842年，威尔第根据索莱拉取材于圣经的《那布柯》故事写的剧词，完成了这部同名歌剧。这是威尔第最初的成功作品，也是他的反对压迫和同情被奴役者的创作思想的最初表现。

与写作《那布柯》同时，威尔第在1843年又完成了和它的主题思想相近的另一部三幕歌剧《第一次十字军远征中的伦巴尔第人》。它描写的是十二世纪伦巴尔第同盟反抗德国皇帝侵略的英

勇斗争事迹。

这部作品的爱国主义思想很鲜明，企图摆脱奥地利统治的意大利人民对它感到很亲切。

十九世纪四十年代，威尔第走上了寻求新的音乐戏剧创作的道路。这时期里，他的作品总的倾向是描写反对压迫、强暴和专制的斗争；表现对于受苦难、受压迫者的同情。

为此，他也从文学著作中寻找适合的题材，他先后根据雨果的剧作《哀那尼》和莎士比亚的悲剧《麦克佩斯》各写成了同名歌剧。

《哀那尼》原是雨果青年时期的一部富有资产阶级革命思想的剧作。剧中主人公哀那尼为父报仇，失败而殉身。威尔第借这个贵族出身而被迫躲避山丘的绿林好汉哀那尼和一大群"叛逆"的贫穷山民们的豪侠行为，发出了反对暴政、抗议虐待的呼声。难怪当这部歌剧演出时，不得不删去其中体现"叛逆"的篇章。甚至于题为《让卡斯梯尔的狮子醒来吧！》的合唱，也遭到了禁止。歌剧中不少群众的场面，引起了反动的奥地利统治者的不满，也被删掉。

在根据莎士比亚的悲剧《麦克佩斯》写的同名歌剧中，威尔第刻划了阴谋野心篡夺王位的暴君麦克佩斯，表达了谴责以罪行攫取权势的主题思想。这部歌剧出现在意大利1848年资产阶级革命爆发前夕，是有现实意义的。

1847年，威尔第根据意大利作家玛费埃的著作，写成同名歌剧《阿提拉》。其中也有不少充满爱国激情的咏叹调和合唱。

1848年，意大利爆发了激烈的人民革命斗争，领导人民起义的朱塞培·玛志尼(1805—1872)和加里波的(1807—1882)等进步的资产阶级知识分子，提出了反对奥地利压迫者的统治，建立

统一的意大利共和国的要求。当时威尔第在巴黎，他急切地想回国参加这个斗争的行列，他在巴黎大声疾呼地反对法国政府和奥地利对意大利人民革命斗争的武装干涉，他根据曼佐尼的诗篇《号角吹起来吧！》写了一首英雄赞歌，鼓舞自己的同胞。

1849年，威尔第回到意大利，他写成的歌剧《连亚诺的会战》，是一部联系意大利革命斗争现实的作品。他把历史英雄的题材和反对暴政的斗争，浪漫主义地结合在一起。

同年(1849)，威尔第又根据席勒的平民剧《阴谋与爱情》写成了同名歌剧。通过剧中主人公露依莎和斐迪南的爱情悲剧，反映了等级的封建社会给心灵纯洁的青年的不幸，反映了那个阶级社会宫廷贵族和小市民阶层的冲突，提出了对封建专制制度的斗争。

威尔第在十九世纪五十、六十年代里的歌剧创作，显示出作者的民主思想和艺术才能。这些作品反映了向暴政进行斗争的主题。威尔第塑造了许多富于艺术感染力的人物形象，使我们看到作者对正面人物给予真挚的同情和热烈的歌唱；而对反面角色给予有力的揭露和辛辣的讽刺。在这些作品里，威尔第发扬了意大利歌剧和西欧其他民族歌剧的现实主义传统；同时也扩大了歌剧的题材形式与形象范围。威尔第也把意大利丰富的民间歌曲、舞曲的因素以及其他地区(象西班牙、法国)音乐的特点，带进自己的歌剧创作里。

1851年的三幕歌剧《弄臣》，取材于雨果1832年的讽刺戏剧《国王寻乐》。这部作品描写驼背的、善良而又可怜的宫廷弄臣李哥莱托，由于他的女儿玑尔妲的被羞辱和惨遭死亡而神经失常，丧魂落魄。它唤起了观众对这个不幸人的同情和怜悯，而对毁掉他女儿玑尔妲的那个宫廷贵族公爵的荒淫无耻、腐化堕落满

怀憎恶和痛恨。

1853年写成的四幕歌剧《游吟武士》，以十五世纪的西班牙为背景，借一个吉卜赛老妇被阿拉贡地方的伯爵鲁那活活烧死，描写了老妇的女儿阿佐契娜报仇的决心，揭露了封建贵族的争霸和封建贵族世袭的"家族尊严"的反动观念以及他们压迫平民的劣性。作者对不幸的少女阿佐契娜的同情，从许多音乐的刻划上表达出来。

1853年以小仲马的社会剧《茶花女》写成的同名三幕歌剧，对贵族阶级的社会和它的虚伪的道德进行了揭露。

继这三部作品后，威尔第也写了几部英雄性的历史歌剧。《西西里的晚祷》，描写的是西西里人反对法国压迫者的斗争。《西蒙·勃卡尼格拉》，描写的是十五世纪热那亚共和国执政者西蒙·勃卡尼格拉的事迹，在1881年经过剧作家包依托的修改，重新编写后公演。《假面舞会》，描写的是瑞士国王古斯塔夫三世的阴谋及其被杀的历史。

这时期也是意大利反对奥地利统治的斗争高涨的时期，威尔第也投入了这个斗争。

但是，我们也要看到威尔第在政治见解上是有局限性的。他同意依靠国王专政来统一意大利。作为布塞托的代表之一，他带着帕玛公国并入皮蒙王国的公文，来到都灵去见国王维克特·爱曼纽艾尔二世。1861年2月，第一届意大利国会在都灵开幕，接着维克特·爱曼纽艾尔二世被宣布为全意大利国王，威尔第也当选为国会议员和布塞托城的代表。1870年，威尔第又被选为意大利众议院议员。

威尔第自己的阶级的局限，使他不可能找到如何解决意大利社会矛盾的道路。这一点也影响着威尔第以后的歌剧创作。

总的看来，威尔第一生的后几十年里，创作就比较少了。只是下面的几部作品有些意义：

1867年的《唐·卡洛斯》，它是根据席勒的同名戏剧写成的。作品中的人物，十六世纪下半叶西班牙帝国统治者腓力普第二，他是一个用一系列反动措施阻止进步力量发展的历史人物，他也利用宗教裁判作为一种残暴的政治镇压工具。剧作描写了腓力普王室的政变和荷兰人民为谋求独立的起义，揭露了黑暗的天主教。

1871年的《爱伊达》，取材于古代埃及的传说。描写被埃及征服的埃塞俄比亚俘虏中的女奴爱伊达和埃及国王手下的勇士拉达米斯的爱情悲剧，反映出少女爱伊达复仇爱国的思想。

1868年，罗西尼逝世后，威尔第曾倡议为纪念罗西尼写一部安葬弥撒，并曾组织意大利十三位作曲家集体创作，但是，由于大家的构思和风格不一致而未能最后定稿。威尔第写了其中的终曲c小调《拯救我吧》。1873年当他听到诗人曼佐尼在米兰逝世的消息，他决定为这位爱国者写一部《安魂曲》，并且也把《拯救我吧》放了进去。

1874年写成的这部《安魂曲》，实质上是一部世俗的、在风格上接近歌剧的声乐一器乐作品。

七十年代以后，威尔第也写了一些室内乐小品，如他的弦乐四重奏和根据曼佐尼的诗稿写成的声乐小品。同时，他认为意大利歌剧应该沿着自己民族传统的道路前进。

晚年的威尔第写了歌剧《奥赛罗》和《发尔斯塔夫》。他居住在离家乡布塞托不远的圣·阿加特村里，组织了几处慈善机关、医院和米兰的老年音乐之家，有时也在米兰、基罗阿和芒台卡蒂尼等地走走，也和同时代的意大利作曲家、朋友们常常通信，交谈

一些有关政治和艺术的问题。威尔第的书信集留下了作者许多关于生活、创作的见解。

1901 年 1 月 27 日，威尔第在圣·阿加特村逝世。

威尔第的歌剧作品是在意大利资产阶级革命思想的影响下，是在意大利人民群众革命行动的影响下，是在同意大利民族文化(包括歌剧传统)的联系里，是在作者参与了进步的社会活动中产生的。因而，它们在不同的题材里，反映了一定的进步思想，对当时起了积极的社会作用。它们的艺术表现具有使意大利人民感到很亲切的民族特点。

当然，我们应该看到，在七十年代前，威尔第表现的对祖国统一的要求和摆脱奥地利统治压迫的愿望很强烈，从而出现了他一生中最宝贵的创作时期（五、六十年代）。而 1871 年最后统一了的意大利，已是一个把大工商业资产阶级、大农业资产阶级和大地主的统治地位固定下来的资产阶级的立宪君主国，并且加速走上反动的道路。威尔第不可能看到这个再统一后的国家的实质，他的资产阶级人道主义和错误的政治见解，就显得更为突出了。同时，此后他的歌剧创作热情也不如先前那么旺盛了。

在欧洲歌剧史中，威尔第是十九世纪意大利歌剧创作成就最大的一个作曲家。

四、法 国 音 乐

1848 年 2 月的法国人民起义，推翻了七月王朝，法国第二次宣布成立共和国。但是，资产阶级的临时政府丝毫没有改善人民的生活，因而引起广大群众的不满。同年 7 月巴黎的群众曾发动武装起义，但未成功。起义失败后，资产阶级和大地主向人民

群众进攻，反动势力抬头。1852年路易·波拿帕特当选为共和国总统，不久他就发动政变，自奉为皇帝拿破仑三世了。1848年法国革命的胜利果实，就这样被反动的帝王篡夺去了，从此开始了法国的第二帝国时期。

拿破仑三世是一个很阴险狡滑的人，他利用劳动人民和资本家大地主之间的矛盾，假装不偏不倚，实际上他是站在大资本家和地主阶级一方面的。他对劳动人民许下一些小恩小惠，但从来不履行诺言。对外则穷兵黩武，企图扩张势力，掠夺资源。当时国家大权掌握在一帮政治上和财政上的投机分子的手中。

第二帝国时期的法国文学艺术呈现了衰颓的趋势。当时的社会对于文学艺术的发展是不利的。在音乐方面，尽管增设了不少新的剧院、管弦乐队和音乐厅，但是演出的剧目和曲目非常贫乏，表演的质量也很低劣。统治阶级追求浮华享乐的艺术趣味风靡一时，在一切都被视为投机取巧、攫取利润的手段的社会里，音乐艺术也不可避免地变成了商品。

但是必须看到，在这种不利的条件下，仍有不少作曲家为法国进步的音乐文化做出了可贵的贡献。在这一时期，法国歌剧、舞剧和器乐方面，都有一些新的发展和成就。

十九世纪五十年代末，在法国歌剧领域中，梅耶比尔式的大歌剧的旺盛时代已成过去。虽然还有不少人在固守他的传统，模仿他的风格，但是往往只是学到他的肤浅的外表，而没有发展他的优秀作品中所具有的积极的因素。取材日常生活的喜歌剧，从十九世纪以来在法国一直是比较为各个阶层的广大听众欢迎的，许多有才能的作曲家都曾写过这种歌剧。奥尔贝(1782—1871)、赫罗尔德(1791—1833)等的喜歌剧的传统在第二帝国时期得到了新的发展，产生了轻歌剧和抒情歌剧两个新的品种。

轻歌剧与喜歌剧相同，都是取材于日常生活的，但轻歌剧偏重讽刺揭露，而且广泛运用当代流行的音调，所以比喜歌剧更通俗。抒情歌剧写当时社会中的普通人(不是什么英雄人物)的平凡生活，写他们周围的事物，写他们的内心世界；因此，要求运用更朴实真挚的音乐语言，要求更多地运用日常生活所习见的体裁，如：歌曲、舞曲、进行曲等，要求更多吸取当代流行的音调。

在十九世纪五十至六十年代，奥芬巴赫(1819—1880)的轻歌剧在巴黎盛极一时。1858年他的第一部大型轻歌剧《天堂与地狱》首次上演，一连演出288场。从此以后，他陆续写出大量的轻歌剧作品，其中最著名的有：《布拉班特的杰妮维瓦》(1859)、《美丽的海伦娜》(1864)、《蓝胡子》(1866)、《巴黎生活》(1866)等。这些轻歌剧虽然取材不同，但其中思想大都一致，主要描写当时法国的风俗习惯，揭露当时的法国上层社会的腐化堕落，但也常常流于庸俗的逗趣。

奥芬巴赫的最后一部歌剧作品，也是他的最优秀的作品：《霍夫曼的故事》。这部作品与其说是轻歌剧，不如说是抒情歌剧更为确切。歌剧写对理想的追求和理想的幻灭，具有浓厚的浪漫主义的色彩。

奥芬巴赫的音乐和当时法国城市中的流行歌曲有着密切的联系。但是他并不直接采用它们或简单模仿它们的特点，而是用专业的、古典音乐的创作经验去丰富它们、发展它们，创造了自己独有的新的风格，从而也丰富了法国歌剧音乐的风格。

奥芬巴赫的同代人古诺(1818—1893)，在1859年上演了他的第一部成功的歌剧作品，也是他的最著名的歌剧作品：《浮士德》。这部歌剧演出之后，并未立刻受到听众的喜爱。经过了十年之后，古诺把对白改成宣叙调并加了芭蕾舞，在巴黎大歌剧院

上演，从此《浮士德》成为最受欢迎的剧目之一。

《浮士德》是一部典型的抒情歌剧，歌德原作中的哲学理想在这里没有什么深刻的反映，这里主要只写了一个平常的恋爱故事，而且特别侧重玛格丽特的性格和心理刻划。

古诺在《浮士德》中，不仅用接近城市抒情歌曲的音调，巧妙地刻划了剧中主要人物的形象，而且运用生活中所习见的音乐体裁，描绘了剧情展开的背景。其中有丰富多样的生活小景：时而在大街上，时而在广场上，时而在花园中，时而在书斋中，时而在教堂中……所有这些环境都通过生动的音乐表现出来。

古诺的歌剧作品除《浮士德》之外，还有写法国南部农村生活的《米莱伊》和以莎士比亚的名著为根据的《罗米欧与朱丽叶》等。在这些作品中都表现了他在抒情方面的特点：他的音乐很富于表情，善于表达丰富的感情变化，但有时也带沙龙气息，不深刻，有些多愁善感的倾向。这种缺点是和古诺的思想意识上的弱点有联系的。古诺对待生活的态度是很不稳定的，他有时肯定生活，有时甚至沉缅于宗教信仰。他在思想意识上的矛盾决定了他在艺术创造上的不平衡。在古诺所写的一些抒情歌曲中，也有类似的情形。

在古诺的影响下，玛斯奈创作了一系列的抒情歌剧。他的音乐更偏重于写细致入微的柔情，特别善于写女子的娇弱温柔的性格。他的代表作品是：《曼侬》（1881—1884)、《维特》（1886)、《泰绮丝》(1894)等。玛斯奈是一个很有才能的作曲家，但是由于迎合当时资产阶级的庸俗艺术趣味，在他的歌剧中柔美腻人的旋律占了统治地位，因而削弱了歌剧的戏剧性。

同样受到古诺影响的另一位作曲家——比才(1838—1875)的成就则远远超乎玛斯奈之上。比才比玛斯奈甚至于也比古诺有更

高的艺术思想和更广的艺术眼界，所以他能给法国歌剧打开一条出路。他的最优秀的歌剧《卡门》标志着法国现实主义歌剧的诞生，而他的这一部最后的、最成熟的作品，也代表着他毕生努力探索的成果。

比才在巴黎音乐院上学时，写成了他的《第一交响乐》(C大调)，后来他又写过轻歌剧。他曾到意大利游学，并醉心于瓦格纳的歌剧。从1863年起，相继上演了他的歌剧《采珍珠者》、《培尔兹城的美丽姑娘》(1867)和《扎米雷》(1872)。1872年他为配合都德的话剧《阿莱城的姑娘》的演出写了大量的音乐。这些乐曲本来是为渲染剧中的气氛而写的，在这些作品中，比才以鲜明的色彩描写了法国南部普罗万斯农村的生活，成功地烘托出剧中人的悲惨结局，加强了话剧的戏剧力量。从这些作品中特别显示出比才在配器方面的清新的风格。他用的乐器不多，但是色彩丰富、表现力强。他善于通过对民间乐器和钟声、铃声的模拟来描绘农村的生活和风景(例如在"小慢板"中，在弦乐器背景上的长笛二重奏)。比才的音乐创造远远超过了都德的话剧。《阿莱城的姑娘》后来成了两套管弦乐组曲的标题：第一套是比才自己选编的(1872)，第二套是他的朋友吉洛选编的(1885)。它们成为著名的管弦乐曲目。

《阿莱城的姑娘》对比才的创作发展起着决定性的作用。他曾表示："我找到了自己的道路"，而《卡门》的创作也正是这条道路的继续。《卡门》的剧情取材于梅里美的同名小说。脚本是在比才指导下由剧作家梅尔阿克和阿勒威改写的。改写后的剧本已和梅里美的原作有了显著的不同。首先表现在剧中人物性格方面：比才的《卡门》中所写的霍赛并不是一个胆大妄为、孤军奋斗的浪漫主义式的英雄，而是一个意志薄弱的士兵。他梦想过舒适幸福的

生活，做出了违法的行为，造成了他个人的悲剧。

同时，卡门的形象也和原作中的卡门略有不同，比才更多地突出了她的热情、直率和放荡不羁的性格。

最重要的是群众场面在歌剧中有了相当重要的地位。群众的热爱生活的喜气洋洋的场面代替了梅里美原作中的阴森沉郁的气氛，这种乐观主义的精神渗透在卡门的性格中，使整个悲剧有了肯定生活的意义。这部歌剧歌颂了直率、强烈的感情，歌颂了对待生活的积极态度。对资产阶级社会中人的外表虚伪、内心阴险的精神面貌，不能不说是一个鲜明的对照。比才在处理《卡门》的剧情时，取消了原作中的复杂的爱情纠纷，加强了主人公和群众生活的联系。

比才在音乐方面特别强调了剧情发展中的对比和力度。他的音乐生动、灵活、富于光彩，这本来是他的音乐的特长。这样的音乐很适于表现西班牙风光。他虽只在个别地方运用了西班牙民歌曲调，但他十足地表现了西班牙的民族风格。比才写西班牙民族色彩的音乐是有着丰富的经验的，1859年他曾写过交响乐大合唱《瓦斯科·达·加玛》，1867年他改编过6首西班牙歌曲，在歌剧《培尔兹城的美丽姑娘》中，他曾写过茨冈歌曲和舞曲……。

在歌剧《卡门》中比才只采用了三个现成的西班牙民间音乐曲调：(1)第一幕中的哈巴涅拉，(2)第四幕前的管弦乐引子中一段西班牙舞曲，(3)第一幕中卡门对祖尼卡唱的一段。除此以外，在旋律和节奏上，比才都采用了许多西班牙音乐的特点。

在表现群众场面的音乐中，进行曲和舞曲占着很重要的地位。例如：第一幕中军队和儿童的合唱，第二幕中斗牛士之歌，第三幕的走私贩的合唱，第四幕的斗牛士的队伍和对斗牛士的赞

扬等都用的是进行曲节奏。另外在歌剧中运用了各种西班牙舞曲的节奏，如哈巴涅拉、塞规底亚、包列罗、塔兰泰拉等等。一般讲，在歌剧的第一、二幕中，卡门的性格是用民间风味的歌曲和舞曲刻划的。在歌剧的后半，卡门的音乐刻划更加戏剧化了，已不限于歌曲和舞曲的范围。这种表现手法的转变是从第三幕卡门所唱的悲剧性独唱曲开始的。当卡门引诱霍塞的时候，这时她的音乐的情调是欢乐的，民间色彩比较浓厚。到了歌剧的后半，当卡门厌弃霍塞的时候，卡门的音乐的情调带上了悲剧的色彩。

霍塞的音乐刻划主要用抒情歌曲式的音乐，如第二幕霍塞所唱的《花之歌》就是典型的例子。有时他唱的是朴素的法国民歌般的曲调，如他和米恺伊拉唱的二重唱（第一幕）；有时则曲调舒展，充满热情。如他在终场对卡门表白时所唱的一段。

歌剧中的两个主人公的三次二重唱标志着戏剧发展的三个阶段。作者通过这三次会面，写出了两个主要人物之间的关系。在第一次会见时(《塞规底亚》和二重唱)中，卡门占上风；第二次会见时中，表现出他们对生活和爱情的不同观点(《花之歌》和《自由赞歌》)；最后一次会见，实质上是霍塞的独白，他的热情、恳求、绝望和愤怒，中间夹杂着卡门的无情的拒绝。祝贺斗牛士的群众欢呼声使两人之间的激烈冲突越发尖锐突出。从这里也可以看到，比才是善于连系周围的环境来揭示剧中人物的内心世界。

比才的歌剧在结构上采取分曲编排的形式，使它们连结起来仍然能成为一个不断发展的整体。为了达到这种目的，比才采用了三种手法：(1）从调性布局上求得逻辑上的联系和统一，例如在整个歌剧中以 #f 小调代表戏剧紧张性的调性，在工厂打架时用的是这个调，终场则以 #F 大调结束全剧。(2）灵活运用代表“注定失败的爱情”的主导动机和代表“爱情的喜悦”的主题，用之

贯穿音乐的不断发展。（3）通过音调的概括，使音乐具体联系生活现象，使人从音调的变化发展中听到戏剧的发展。

比才的歌剧«卡门»在法国第二帝国时期反映了法国资产阶级艺术的民主倾向。在艺术上有比较显著的特点。正是因为这样，它至今仍在世界歌剧剧目中保持着牢固的地位。

除了歌剧艺术之外，在法国十九世纪下半叶，芭蕾舞音乐得到了新的发展。当时凡是在法国大歌剧院上演的歌剧，几乎不能不带芭蕾舞。1861 年瓦格纳的歌剧«汤豪塞»为了要在巴黎大歌剧院上演，瓦格纳就不得不在剧中加了«维纳斯岩洞»的舞蹈场面；古诺的«浮士德»在大歌剧院上演时，不得不加写«瓦尔普吉斯之夜»的芭蕾舞场面；同样，卡门也不得不在最后一幕加上芭蕾舞的穿插……。但是，这只能说明芭蕾舞和歌剧（特别是法国的"大歌剧"）发展的联系。至于芭蕾舞作为独立的舞台表演，则是从十九世纪三十年代开始的。阿当的«吉赛尔»在 1841 年演出，标志着芭蕾舞发展的新阶段。芭蕾舞音乐受法国喜歌剧音乐的影响，逐渐富于表情，但也从大歌剧中吸取了堂皇华丽的因素。四十至五十年代最出名的芭蕾舞剧有：普尼写的«爱丝梅拉尔达»(即«巴黎圣母院»，1847)，阿当的«海侠»(1856)等。但这些芭蕾舞音乐的艺术价值并不很高，因为它们没有完整的戏剧结构，没有交响乐式的广阔发展。

七十年代德里卜在芭蕾舞音乐的创作中表现了他的革新精神，他给芭蕾舞音乐注入了新的血液。德里卜在他的«西尔维雅»和«柯佩丽雅»两部芭蕾舞音乐中扩大了舞曲的抒情的、刻划心理的作用，通过音乐形象创造了富于民族色彩的民间生活场面，把芭蕾舞音乐导入交响乐发展的轨道，为芭蕾舞音乐的进一步发展开拓了广阔的道路。

五、西班牙音乐

西班牙有丰富的民间音乐。在许多表情丰富和力度多样化的歌曲中，人民表达了自己对生活的感受和对历史事件的态度。西班牙不同的地区又有多样的音乐表现特点。西班牙本地的民间舞蹈和外族（特别是最早来自东方的阿拉伯人和茨冈人）移入后的民歌、舞蹈相溶合，它们丰富多采，变化多样。

西班牙民间舞曲引起许多作曲家的爱好，十七、八世纪的古组曲中，萨拉班德舞曲就列为其中的一个篇章。

西班牙民间乐器中，拨弦乐器吉他琴和古老的打击乐器响板、铃鼓最有特色。此外，风笛也很普遍。

西班牙民歌的特点显然有东方文化的影响，例如从昂达卢西亚民歌中的炽热的激情、轻巧的装饰、音阶的特点等，就可以看到。

文艺复兴时期，西班牙音乐有过自己的繁荣。当时民间音乐得到发扬，象盲风琴手萨罗那斯(1513—1590)，就把听到的民间歌曲、民间舞曲汇集整理成书。

十七世纪出现的“萨尔苏也拉”戏剧，是具有民间喜剧因素的音乐、歌舞、对白的歌剧，它的民族特点在十九世纪民族乐派的创作中保留了下来。

十七世纪，卡塔卢尼亚农民歌曲《收割的人们》，是人民反对封建主、争取自己的权利的反映，它成了卡塔卢尼亚人的民族颂歌。

由于长期的反动统治，十八世纪和十九世纪上半叶以来，西班牙民族音乐的发展受到了限制。另一方面，也直接促使了民族

意识觉醒的许多人物的不断努力。因此，从反对拿破仑的武装干涉时期至十九世纪八十年代左右的资产阶级革命时期，西班牙的民间音乐、富有战斗性的民歌(象十九世纪初的《里叶戈颂歌》)、民间艺术体裁和许多专业音乐活动(象1830年在马德里创办了音乐学院，1847年在巴塞罗那创建了音乐学院和歌剧院，1850年在马德里建立了歌剧院等）都活跃起来了。它们为十九世纪下半叶的民族乐派的形成，做了重要的准备。其中具有代表性的人物，有巴尔贝爱里(1823—1894)、彼得列尔（1841—1922)和伊拉戴尔(1809—1865)等。

西班牙民间歌曲作曲家伊拉戴尔，是抒情歌曲《鸽子》的作者，这首歌曲特别在拉丁美洲古巴一带广泛流传。伊拉戴尔写有一本包括廿五首歌曲的歌集。他在法国期间对比才有良好的影响，《卡门》中许多富有西班牙特点的篇页，得自他的启发甚多。

巴尔贝爱里为恢复“萨尔苏也拉”做出了成绩。在他写的许多反映西班牙民间生活风俗的“萨尔苏也拉”中，《面包和母牛》最有特色。以他为代表的许多有志于民族喜歌剧创作的艺术家们，于1865—1867年间，在马德里建立了专门上演“萨尔苏也拉”的剧院。

彼得列尔不仅是一个民间音乐研究者，还是一个民族歌剧作曲者、编辑、历史学家和热情的教师。他鼓励年青作曲家向民间学习，在彼得列尔的直接启发下，阿尔贝尼斯(1860—1909)和格拉那多斯(1867—1916)成长了起来。彼得列尔的理论著作《为了我们的音乐》和《西班牙民歌集》，是他研究民族民间音乐的心得。

彼得列尔在自己的著作中所阐述的“民歌是我们的音乐”的思想，对当时致力于西班牙民间音乐工作的人们有很大的促进作用。他认为民歌“表现得非常完美，并充满着丰富的感情：痛苦、

喜悦、一切温柔的和激动的情绪，……几百年来，这种音乐为人民所喜闻、所歌唱、所保护、所发展，因为它是在人民中间产生出来的。……这种音乐不会被埋没，能够永远存在下去，因为它表达了人民的心灵和感情。”

十九世纪下半叶，西班牙小提琴演奏家、作曲家萨拉萨蒂(1844—1908)和大提琴演奏家卡扎尔斯（1876—1974）的成就也不小。

萨拉萨蒂诞生于西班牙旁姆勃露那（古老的纳代尔拉的首府）。他的父亲是一个军乐队手，也是他的第一个小提琴教师。萨拉萨蒂十岁时去马德里学习，十二岁时的一次公开演奏，引起人们极大的注意。1856年，去巴黎音乐院学习小提琴和作曲，获得演奏的一等奖。

从萨拉萨蒂在巴黎的演奏和习作，可以看出受到法国作曲家和西欧浪漫主义思潮的影响。他演奏和改编了许多幻想曲风格的作品，演奏过拉罗、布路赫、圣桑的作品，改编了比才、古诺、托玛斯的歌剧片断。

在欧洲各地(远至莫斯科)和南、北美洲各地的旅行演奏曲目中，萨拉萨蒂自己写的富有西班牙特点的作品，起了传播民族艺术的作用。每年他都回祖国，关心马德里音乐学院发展的情况。

萨拉萨蒂的演奏富于激情，这是和西班牙民族音乐的特殊气质分不开的。作为一个小提琴作曲家，他的创作是和他的演奏修养密切联系的。萨拉萨蒂最有民族特点的小提琴作品，是他根据多样性的西班牙民间歌曲舞曲旋律节奏特点写成的八首《西班牙舞曲》和《茨冈之歌》。

十九世纪以来，西班牙也出现了许多吉他琴的演奏家，他们对宣扬西班牙民间音乐做出了一定的贡献。阿格阿多（1784—

1849)、梭尔(1784—1839)和托莱格(1852—1909)等人皆是。

当然,西班牙民族乐派最重要的代表者是格拉那多斯(1867—1916)和阿尔贝尼斯(1860—1909)。

格拉那多斯，1867年7月29日诞生于李累达。他一生很少离开祖国，曾就学于巴黎音乐院，和阿尔贝尼斯一样，也是一个著名的钢琴演奏家、作曲家。

1892年，得到彼得列尔的教导，这对格拉那多斯的创作十分重要。格拉那多斯作品的西班牙民族色彩很浓厚，但又富于浪漫主义的诗情画意。他有许多钢琴小品，还冠以《浪漫的情景》、《诗意圆舞曲》、《爱之华尔兹》、《罗密欧与朱丽叶的诗篇》等标题。他还写有《但丁》交响诗和以西班牙民间生活风俗为背景的爱情悲剧《戈叶斯卡斯》。

十二首钢琴小品《西班牙舞曲》和六首小曲组成的《戈叶斯卡斯》钢琴组曲是格拉那多斯的代表作。它们和阿尔贝尼斯的《西班牙组曲》、《伊别利亚》同为十九世纪下半叶西班牙民族乐派的重要文献。

阿尔贝尼斯，1860年5月29日诞生于卡塔卢尼亚。家乡的民间音乐在他幼小的心灵里生了根，在姐姐的指导下，阿尔贝尼斯四岁就参加巴塞罗那的公开音乐会演奏钢琴了。他的父亲急切地希望儿子成名，六岁的阿尔贝尼斯由母亲带往巴黎，和法国钢琴家马尔蒙特尔(1816—1898)学习了九个月。

1868年，西班牙的资产阶级革命兴起了。1869年，阿尔贝尼斯一家迁来马德里，九岁的阿尔贝尼斯进了马德里音乐院学习。

由于父亲管束太严，想用繁重的课业促成儿子成名。阿尔贝尼斯这孩子不堪负担，再加上他爱读冒险小说，因此，他就离家

出走了。十岁的阿尔贝尼斯在西班牙北部一带自谋生活，后来他又在西班牙南部跑了许多地方，这样的旅行使阿尔贝尼斯熟悉并爱上了祖国丰富的民间音乐。在他逗留卡迪斯时，被拘留和押送回家，中途他又逃到一艘开往南美的轮船上，他的旅费是赞赏他演奏的乘客们代付的。他到过哈瓦那、纽约，最后又辗转回到欧洲。在莱比锡向雅达松学习作曲，向莱涅凯学习钢琴，后来又在布鲁塞尔音乐学院向格瓦尔特学习作曲，向勃拉辛学习钢琴。

1878 年，阿尔贝尼斯来魏玛向李斯特学习。他从李斯特这里得到许多启发：理解到音乐中的民族因素的作用以及在创作中如何利用民间素材等。

阿尔贝尼斯最初的作品，体裁、内容和风格都还缺乏西班牙的特点。他写了许多“沙龙”式的钢琴小品，如圆舞曲、玛祖卡、船歌、练习曲和奏鸣曲等。

1883 年，他在巴塞罗那向著名的西班牙音乐活动家彼得列尔学习作曲。彼得列尔给了阿尔贝尼斯极为重要的影响。彼得列尔从感性接触、理性认识和专业修养三方面，把他引向民族作曲家的创作道路。

与创作的同时，阿尔贝尼斯热情地举行旅行演奏，直到 90 年代初。他的足迹遍及英、德、法和西班牙各大城市。他对许多古典作曲家的钢琴作品的解释和自己的作品的演奏，都引起当时音乐界的注意；同时，更激起祖国广大的社会阶层对古典作品和本民族民间音乐的浓厚感情。阿尔贝尼斯的钢琴演奏和萨拉萨蒂的提琴演奏的强烈的西班牙色彩，得到公众一致的承认，这些演奏活动对发展西班牙民族乐派具有很大意义。

1893 年，阿尔贝尼斯定居巴黎，不再演奏，而专心创作。这期间，和法国作曲家肖松、弗雷、杜卡、丹第、波尔第的结识，

对弗兰克、德彪西的作品的接触，都对他的创作有直接的影响。

由于年青时期生活的不安定，阿尔贝尼斯正当壮年时，他的健康情况就不好了。1908 年夏天健康显著地恶化，1909 年 4 月间，他迁居法国毕列内依的一个海滨的小疗养地，在这里，他还完成了第四集《伊别利亚》。1909 年 5 月 18 日，阿尔贝尼斯在这里逝世，遗体后来运回西班牙巴塞罗那安葬。

阿尔贝尼斯卅多年的创作活动，留下了近五百篇作品。其中约三百首皆是钢琴小品，此外还有一些"萨尔苏也拉"和管弦乐。

阿尔贝尼斯的创作的民族风格是在反复探索中形成的，是在西班牙民间音乐的熏陶下成长的。钢琴作品在阿尔贝尼斯的全部创作中占有特殊的地位。阿尔贝尼斯的优秀的钢琴曲的思想内容和艺术表现的特点，在于以祖国民间生活风俗、乡土人情、自然景物等的素描，表达出深厚的民族感情。这些作品多为小曲，并常用抒情性、描绘性和舞蹈性的组曲形式。

阿尔贝尼斯运用民间歌曲、舞曲旋律时，善于抓住它们的地方色彩和感情素质，所以他的旋律和民间的旋律水乳交融。阿尔贝尼斯内心流露出来的许多旋律，已像昂达卢西亚和卡塔卢尼亚的民歌一样流传开来。

阿尔贝尼斯的旋律吸收了昂达卢西亚民间音乐的音阶、旋律的装饰进行、重音反复和旋律的歌曲、舞曲的交替等特点；他也吸收了西班牙其他地区的民间歌曲、舞曲旋律和丰富多样的节奏特点。

阿尔贝尼斯的和声浓淡自如、色彩丰富、转调清新。他广泛采用了由三个下行的小调和弦组成的富有特性的和声进行，也就是所谓"西班牙式的终止"。

阿尔贝尼斯经常采用民间音乐演奏的即兴发展手法；在钢琴

上再现出民间乐器，特别是吉他琴的表现特点和音响效果。

阿尔贝尼斯的创作的所有这些特点，形成了他的“西班牙风格”。下面分别概述一下他的创作。

九十年代里，阿尔贝尼斯以传统的“萨尔苏也拉”形式，接连写了八部音乐戏剧作品，其中较有意思的是根据西班牙民间传说写成的《圣安东尼奥》。

在巴黎时期写的管弦乐作品交响组曲《卡塔卢尼亚》，是一部明朗欢乐的景物描绘的西班牙幻想曲。

为钢琴和乐队写的《西班牙幻想曲》，是显露出民族因素和受有李斯特狂想曲风格影响的作品。

钢琴作品里，由十首小曲组成的第一、二古组曲，显示出作者对法国古钢琴音乐的兴趣，并对其风格的掌握。《旅途回忆》曲集是作者多年旅行的随笔，其中《马拉格尼亚》舞曲的地方色彩鲜明。作品第九十二号的十二首“特写小品”，民间生活和景物的描绘很是别致，其中以最后一首《城堡上的塔楼》为最佳。这首小品具有吉他琴的特点和昂达卢西亚民间音乐的特殊风格，这些特点在阿尔贝尼斯以后的作品里经常运用。在伦敦时期写的作品第一六五号六首小品集《西班牙》，是民间舞曲、组曲的性质。作品第二三二号五首小曲《西班牙之歌》、D大调《旦戈》舞曲和小曲《维加》，与《西班牙组曲》、《伊别利亚》同为阿尔贝尼斯钢琴的代表作。

《西班牙之歌》分别描绘在五个不同地区的、与祖国历史、文物、风土人情有关的景象。其中第二首《科尔多瓦》特别动人，它显示出阿尔贝尼斯的音乐描绘的才能，它使听者想象到这座古城的景色：美丽的教堂、阳光照射着的街道、迷人的民间歌唱和舞蹈。

《西班牙组曲》是由八首小曲组成的，它们分别素描了作者十分熟悉的不同地区的情景。第一首《格拉纳达》，再现了在昂达卢西亚吉他琴手的即兴伴奏下唱小夜曲的情景。第二首《卡塔卢那》，旋律是一首卡塔卢尼亚民歌，节奏有在这地区流行的萨尔塔那轮舞的特点。卡塔卢尼亚对萨尔塔那轮舞的爱好，可以用西班牙作曲家莫列尔的话来概括："萨尔塔那是一首舞蹈、一首颂歌、一首歌曲，它也是卡塔卢尼亚。"第三首《塞尔维亚人》，是一首局部变形的塞吉第亚民间舞曲，描绘了民间娱乐演奏的情景。它的曲式结构和民间生活中的演奏形式相近：起初是吉他琴的简短的开场白，然后是"波列罗"节奏的舞蹈，刚毅的节奏和明朗的旋律结合在一起，还有模仿脚后跟打节奏的民间舞蹈特点。第四首《卡吉克斯》，也是一首西班牙小夜曲。三部曲式结构，段落之间的调性色彩对比很鲜明，它的轻快而典雅的旋律线，使人联想起优美的舞姿，首尾段落的节奏型，始终保持吉他琴所特有的主、属和弦连接的演奏特点。中段的旋律，富于昂达卢西亚音阶特点，犹如对话呼应似地在低、高音区依次出现，最后它们同音齐奏，引回第一部分的再现。第五首《阿斯杜里亚》，是一首前奏曲，三部曲式结构。首尾两段炽热的激情，是以同音快速反复的"吉他式"的触键和即兴演奏表达出来；中段抒情的歌唱，是据根昂达卢西亚歌谣的范型写成的。第六首《阿拉贡》，是一首西班牙幻想曲。霍塔舞曲的旋律和节奏特点显著，三度模进的旋律线条富于色彩变化。第七首《卡斯吉里亚》，是这一地区流行的一首塞吉第亚舞曲。塞吉第亚舞曲不仅是一种舞曲，也是民间诗作的一种古老形式。它的旋律轻快，常在色彩对比的不同调性上出现，它的节奏富于激情，主、属音快速的交替，是对吉他琴演奏的模仿。最后一首《古巴》，是一首夜曲，也是阿尔贝尼斯对古巴的回忆，古巴

舞曲的二连音和三连音相结合的节奏是它的特点。

《西班牙组曲》的各段，经常个别单独演奏，因为各自的地方色彩鲜明，它们之间并没有乐思的贯穿发展。

组曲《伊别利亚》是阿尔贝尼斯晚年(1906—1909)之作。它是由各种西班牙舞曲提炼加工而写成的。这套组曲分为四集，每集包括三首小品。第一集是《回忆》、《海港》和《塞维尔的宗教行列》；第二集是《龙杰尼亚》、《阿尔梅里亚》和《特利安那》；第三集是《阿尔拜依新》、《波洛》和《拉瓦庇耶斯》；第四集是《马拉加》、《赫列斯》和《埃利塔那》。

组曲《伊别利亚》是阿尔贝尼斯精心之作，特别是作者逝世前的 1909 年写的第四集，倾吐着他对祖国的深挚感情。

阿尔贝尼斯是西班牙民族乐派的奠基者之一，他努力把祖国丰富的民间音乐和自己的专业艺术修养融洽地结合起来。

六、捷 克 音 乐

捷克人民爱好音乐，在各个历史时期，音乐成为鼓舞他们前进的巨大力量。音乐表达了人民的生活愿望和他们的乐观精神。在捷克人民创造的音乐里，反映着历史的重大事件、进步思想和人民的精神面貌，特别在捷克社会发展的两个重要时代——十四、五世纪胡斯时代和十九世纪民族复兴时代。

捷克古代的音乐遗产保存下来的甚少，但民间音乐的青春常在。在十九世纪时，封建教会就下令禁止它们，然而民歌却影响着宗教音乐，像十一世纪左右留传至今的教堂圣咏《神呵，怜悯我们！》，就含有浓郁的民间歌曲气息。

到十四世纪末十五世纪初胡斯时代，音乐有了新的素质。胡

斯教徒保护贫民利益和要求传教自由，对当时封建教会展开了斗争。他们废除拉丁文的格里哥利圣咏，而代之以捷克民间的宗教歌曲，这些宗教歌曲和民间歌谣一样，充满了反对压迫、渴望自由的思想内容。尤其在1415年，胡斯被反动分子烧死后，强大的、不可遏止的保卫胡斯思想的革命运动爆发了，胡斯歌曲就具有更强烈的战斗性格，歌曲成了胡斯教徒团结自己、燃烧起火焰的号角，像其中一首《上帝的战士，你们都是谁》就是一例。当时胡斯歌曲的有益影响远及西欧。

十六世纪中叶，扬·布拉戈斯拉夫的捷克文的音乐理论著述是捷克民族音乐发展史上的一个新成就。

1620年，自反动派在白山战役得势以后，封建压迫持续达二百多年之久，捷克人民陷入十七、十八世纪的黑暗时代。在这些年代里，进步的捷克音乐文化并未衰颓，许多音乐家在国内的艺术活动里表现了民族意识的觉醒和对群众斗志的鼓舞；也有许多音乐家为创作的自由而远往西欧各地工作，并给欧洲古典乐派的发展以有益的影响。这些方面的音乐活动，都为十九世纪民族复兴时代捷克音乐的发展奠定了基础。

十八世纪以来的捷克，堪称欧洲音乐最发达的国家之一。在捷克音乐中，扬·斯塔米茨(1717—1757)和弗兰奇舍克·李赫特(1709—1789)是曼海姆乐派的代表人物；弗兰奇舍克·米奇(1694—1744)的交响乐至今仍散发着历史的芬芳；弗兰奇舍克·班达(1709—1786)是优秀的小提琴家和捷克提琴学派的奠基者；吉利·班达(1722—1795)，小型歌剧和喜歌剧的作者，对捷克民族歌剧的成长做出了贡献；约瑟夫·梅斯里维捷克(1737—1787)，以自己的歌剧创作，给意大利添得荣誉。此外，象伊·沃依舍克(1791—1825)、弗·托马斯克(1774—1850)和扬·杜西克(1761—

1812）等人，对欧洲浪漫主义时期音乐，特别是对钢琴艺术的发展都做出了成绩。

十九世纪以来，捷克音乐呈现出繁荣的景象，这是和争取社会进步、民族独立的斗争运动分不开的。十九世纪初，出现了三项有意义的活动：1803年建立了第一个音乐家的组织"索齐耶塔斯协会"，它对音乐家争取民族独立的斗争给予很大的物质援助；1807年取消了意大利歌剧院，这给民族歌剧的诞生提供了重要条件；1808年草创了音乐学校，培养出来一些音乐家，为以后民族音乐的繁荣创造了条件。这时期，激荡着的革命思想在音乐上有着鲜明的反映，许多进步的文化艺术代表人物致力于民族文化的复兴，特别在1848年革命时期和十九世纪六十年代以后。就这样，捷克文化诸领域的民族学派逐渐形成了。在音乐方面，贝德里赫·斯美塔那（1824—1884）和安东宁·德沃夏克（1841—1904）卓有贡献，前者成为新捷克音乐的民族乐派奠基者，后者又是直接丰富了这个乐派的重要代表。

1. 斯美塔那

斯美塔那，1824年3月2日诞生于东波希米亚李托梅希省的一个小城镇里。那时，这个小镇已是捷克民族运动的中心地之一，他的父亲在本地做酿酒工作，是一个正直的、热爱祖国和颇具音乐修养的人。年幼的斯美塔那的环境很好，他常听到捷克的历史故事传说和年轻的酿酒工人的歌唱。等到他的父亲和朋友们工作完毕，合奏一首海顿四重奏的时候，给他的又是另一种音乐的陶冶，儿童时代的斯美塔那就在追求自由和民主的思想、生活和音乐中受到教养。

斯美塔那在1831—1843的十二年的学习生活，对他一生的

影响极为重要，他得到许多传播捷克民族文化的教师的启发，熟悉了胡斯运动，接触了许多祖国题材的绘画、文学作品和民间音乐，使他的才能在充满革命气氛的基础上成长起来。他在捷克美丽的农村和人民乐观气质的熏染中，写下了最初的波尔卡舞曲。1840年，斯美塔那十六岁时写的那首《露伊莎波尔卡》、《新地方的回忆》和《学生生活波尔卡》，使我们看到作者对民间艺术的深厚感情和它们的旋律流畅、和声朴实的特点；更使我们看到作者选取民间歌曲舞曲体裁的意图。正如他在1879年完成《捷克舞曲》时的自述那样："我并不打算把波尔卡的名称改变为更普通化的'舞曲'，'波尔卡'这名称之所以重要，因为我的愿望是走向使波尔卡艺术化这样一个目标，就象肖邦在当时对玛祖卡舞曲所做过的那样。"

波尔卡成为斯美塔那创作风格的主要特征之一，它是作者同祖国和捷克人民群众的思想联系的形式。波尔卡伴随斯美塔那一生。

1843年，中学毕业的斯美塔那走上了专业音乐学习和工作的道路。贫困和在半饥饿状况中的生活，锻炼了他刻苦自学和顽强钻研的毅力。在吸取系统的音乐知识和技能的同时，斯美塔那更深入地向民间学习。其间，1844—1847年，布拉格的一位著名的音乐教师——《捷克音乐史纲要》的作者约瑟夫·普罗克什(1794—1864)给他的教益很大。

1848年，捷克掀起了反对奥地利哈布斯堡王朝、争取自由独立的革命运动。民族意识的觉醒，在民族文化的进一步发展中也充分地表现出来。

斯美塔那曾投入1848年的革命运动，他参加了街道的战斗，在布拉格城内的桥头上守卫，搬运弹药，写了合唱曲《自由之歌》、

管弦乐曲《欢呼序曲》和为国民警卫军学生兵团演奏的两首进行曲。同年八月，他和许多进步的文化代表人物积极筹办了捷克音乐学校，又组织了多次有意义的音乐演出。他在演出的街头广告上也注意唤起同胞的爱国思想。斯美塔那用捷克文字来写音乐会的节目单。

1848年革命失败后，反动的政治局面阻碍民族文化的发展，迫使斯美塔那不得不暂离祖国；但是1855—1861年在瑞典海德堡期间，他始终注视着祖国的动态。五十年代里，斯美塔那的爱国主义创作思想更加成熟了，这些都反映在他的创作里面，象钢琴曲《祖国—波尔卡舞曲形式》、三首一套的交响诗《理查三世》、《华伦斯坦兵营》和《哈根·让尔》，表现了斯美塔那的信念：“只要我有这一分力量，我一定要斗争到我们的艺术从愚蠢、拙劣和种种自私目的的束缚中解放出来”。虽然这些早期的交响诗还不够成熟，但是，从李斯特那里接触到的标题交响诗的创作思想是有益的；并且，斯美塔那逐渐鲜明地体会到祖国题材的交响音乐是投入复兴捷克的斗争的有力武器。五十年代的这种思想认识，为六、七十年代斯美塔那一生最重要的创作时期里出现的歌剧和交响诗作品打下了基础。

此外，五十年代写成的小品《回忆片断》和《g小调钢琴、小提琴、大提琴三重奏》又倾吐出作者另一方面的思想感情：前者是对家乡的思念，后者是把作者个人生活的贫困和不幸的遭遇与祖国社会生活的窒闷激愤地交织起来。

六十年代的捷克，出现了“复兴时期”的政治环境，在高涨的民族运动的压力下，反动的拔赫政权倒台了，在1848—1849年革命中被囚禁的领袖得到了释放，民族文化得到了蓬勃的发展。斯美塔那在1861年夏天满怀信心地回到祖国，进行辛勤的、多

方面的艺术活动。他以创作、指挥、演奏、教学、评论等，致力于民族音乐事业。

斯美塔那和进步的力量一起，在群众募捐支持下，筹建民族剧院，好让它成为民族文化艺术活动的一个讲坛。他为这个剧院写的歌颂农民劳动的男声合唱曲《罗里尼茨卡》和管弦乐曲《典礼的序曲》，1868 年 5 月 16 日在该院奠基典礼上演出了。演奏前，斯美塔那激动地说着："捷克人的生活是在音乐中"。

1863 年出现了"艺术俱乐部"，斯美塔那是它的音乐小组的主席和合唱团指挥。当时，他所筹划的各项音乐活动有着很大的社会意义，例如定期音乐会的演出，用他自己的话来说："是用各民族音乐家的代表作品构成的，其中特别重视斯拉夫作曲家的作品"。同时这些演出是面向广大社会阶层的。它的收入虽然不敷开支，可是，斯美塔那坚持这个活动，并在它的基础上，于 1873 年在布拉格成立了音乐爱好者协会，这是今天捷克音乐协会的前身。斯美塔那领导合唱团的活动也是富有成果的，合唱团以"布拉格之声"命名，它以演唱捷克民间歌曲作为自己的表演风格。斯美塔那热情地为它写了许多合唱曲。

斯美塔那在音乐评论的活动中，发表了一些普及音乐的见解。他认为音乐在群众中才能得到发展，他说："我们的民族一直就是以音乐民族著称的"，"为爱国主义精神所鼓舞着的艺术家的任务，就在于巩固这一光荣的传统"。

六、七十年代，斯美塔那写了许多歌剧、交响诗、室内乐、钢琴和声乐作品。

斯美塔那的歌剧，在思想内容、题材范围、艺术表现、戏剧结构和风格特点等方面都很多样。

1863 年，他在第一部历史歌剧《在波希米亚的布兰登堡人》

中，通过对历史事件的描述，表达了自己的爱国主义思想。在十三世纪时，布兰登堡封建主奥托统治着捷克人民，捷克人民为反抗封建压迫和民族压迫，举行了起义。斯美塔那在歌剧中歌颂了捷克人民的斗争精神，塑造了波西米亚人英勇的、对压迫者不屈的形象。在这里，作者以富于人物性格特征的宣叙调、清新的民间旋律、群众场面的合唱、英雄性的进行曲和戏剧性的管弦乐等，作为描写人民跟压迫者斗争的艺术表现手段。

1866 年，斯美塔那写了第二部歌剧《被出卖的新嫁娘》，这是他全部歌剧创作中，最受人喜爱的一部喜歌剧。人民的性格和农村的生活，在这里描绘得很鲜明，作品充满了人民欢欣喜悦、明朗机智、生动幽默的诗意；但却不是单纯轻松的喜剧，而是渗透着人民乐观自信的思想感情。这一基调，在歌剧一开始的序曲中，和紧接的波尔卡风格的农村青年合唱《既然我们身体健康，我们为什么不欢乐！》中，就把人们吸引住了，并且，这种气氛始终贯注在整部喜歌剧里。

《被出卖的新嫁娘》的内容简单而有风趣：富裕农民米哈的儿子叶尼克，被后母赶出家门，在外谋生。他在一个农村中做雇工，和少女玛尔德卡情意相投。但是，少女的父母听信媒人凯查尔的话，想把她嫁给米哈的次子——后母所生的老实笨拙、说话口吃的瓦舍克。媒人因为不知道叶尼克也是米哈之子，就想说服他不要和玛尔德卡相爱，因为这个少女已许配米哈之子瓦舍克了。叶尼克愚弄这个媒人，同意以三百个吉尔达银币的代价出卖玛尔德卡，但是，她必须嫁给米哈之子。媒人高兴地在契约上签字，答应这个交换条件。婚姻的结局却是媒人遭到奚落，米哈夫妇最后允诺叶尼克和玛尔德卡结婚，喜歌剧以村民们祝贺有情人终成眷属而圆满结束。

斯美塔那在这部喜歌剧中，把民间音乐的因素、民间生活的景色和主题思想、人物性格紧密结合起来，给村民群众、叶尼克、玛尔德卡以明朗的深情的刻画；对媒人、瓦舍克和米哈等人也给以温和的幽默的描绘。人物都是通过各自的声乐篇页勾划出来，民间舞蹈的气氛浓厚，同时，管弦乐的烘托作用十分鲜明。

《被出卖的新嫁娘》以它的清新的民间生活气息、乐观的思想感情，体现了当时捷克人民的精神面貌。

1867年，斯美塔那写成的英雄悲剧性的歌剧《达里波尔》，取材于十五世纪捷克的一个历史故事。作者借写骑士达里波尔为被封建领主杀害的好友复仇的故事，歌颂了坚持正义、维护公理、热爱自由和忠于情谊的精神。《达里波尔》的悲剧性的结局，在当时捷克的政治情况下，具有面对现实的社会意义。作者在这里集中地刻画了达里波尔的英雄形象，揭示了他的英勇的性格，也表现了他对亲友、情人和乡土的深挚感情；同时，也给少女米拉达以激情和温柔的内心描绘。至于在歌剧中，对达里波尔的审判、他的朋友们在小旅店集合和攻城等群众场面均有重要作用，它们为英雄人物的英雄行为做了必需的补充。

六十年代末，民族运动形成了新高潮，广大的社会阶层起来反抗捷克资产阶级向奥地利哈布斯堡王朝妥协的企图。1868年在布拉格由于民族剧院奠基而举行了盛大的集会，掀起了巨大的爱国热潮，全国各地组织政治性的集会，谈论捷克自己的权利问题。维也纳政府为此采取封闭报纸、在布拉格实行戒严的反动手段。但是，怎么也压制不住捷克人民对自由的要求，这种思想更进一步地在民族文化中反映出来。1870—1872年，斯美塔那的歌剧《李布舍》就是产生在这爱国主义浪潮中的作品之一。

歌剧《李布舍》表现了对祖国光明未来的坚定信念。在捷克民

族传说中，李布舍是布拉格城的创建者，她是一个英明公正的人民领袖，又是一个女先知，她预言着人民的未来。斯美塔那的《李布舍》，以"李布舍的审判"、"李布舍的结婚"和"李布舍的预言"等三幕，整体地刻画了这个女英雄。

《李布舍》是斯美塔那的英雄性歌剧的最后一部。以后，他转向喜歌剧的创作了，但同样在《两个寡妇》、《接吻》、《秘密》等中，无论是人物形象的刻画、音乐语言的素质和思想感情的流露，都和民族民间的生活联系着。

斯美塔那对歌剧创作的态度是严肃的。关于歌剧，他说"为了使它是崇高的和真正是属于人民的，应该做好一切工作。"的确，他在这方面完成的工作，推进了捷克民族歌剧艺术的发展。

七十年代，斯美塔那在交响诗和室内乐、钢琴小品的创作方面有着显著的成就。虽然，作者在1874年遭到耳聋的不幸，可是，顽强的创作战胜了身心的打击，这时期写成的标题交响诗套曲《我的祖国》、弦乐四重奏《我的生活》、小提琴曲《来自我的故乡》、钢琴曲集《捷克舞曲》等，都以真挚的爱国深情，含蓄的乐观精神和丰富的艺术力量，紧扣当时捷克人心。

标题交响诗套曲《我的祖国》由六个乐章组成。第一乐章《维谢格拉德》，追忆捷克的光荣的古代，寓意为幸福的未来去斗争，它像整个交响诗套曲的序幕一样；第二乐章《浮尔塔瓦河》，描绘了祖国这条富于诗意的河流，倾吐出捷克人民和乡土的血肉感情；第三乐章《沙尔卡》，是一个富于悲剧性的篇页，题材取自捷克民间关于"娘子军"和勇敢的女英雄沙尔卡的故事；第四乐章《捷克的田野和森林》，在描写大自然风光的同时，突出地刻画了生活和劳动在祖国田野和森林之中的人民；第五乐章《塔波尔》，取材于胡斯运动时期的史实；第六乐章《布朗尼克》，表达了人民

向贵族压迫者进行斗争的主题思想，它和第一乐章的序幕乐思遥相呼应，替整部标题交响诗套曲做出了充满胜利信心的结论。

《我的祖国》以壮丽宏伟、充满诗意的音乐形象，表达了热爱祖国的思想感情。

弦乐四重奏《我的生活》是斯美塔那的自我叙述，使人感到好似一篇故事：一个追求理想的生活的人，在讲述自己的经历。《我的生活》的艺术构思和四个乐章的具体内容，作者也曾加以标题注释，第一乐章是叙述青年时代对艺术的爱好和生活的毅力；第二乐章是通过波尔卡舞曲，表达出作者对乡土的感情与快乐生活的回忆；第三乐章回味幸福的爱情；第四乐章表达出作者致力于民族艺术的坚强意志。

1878年，斯美塔那写成的小提琴曲《来自我的故乡》是一个音乐素描，流露着作者对家乡田野和牧场的怀念和对同胞的深挚情谊。

斯美塔那的钢琴作品也很丰富。他写了多种样式的钢琴小品。它们的特点是：描绘民间生活风俗，运用民间音乐材料，旋律流畅、节奏清新、和声朴实、结构严谨。其中，占着显著地位的是波尔卡和各具特征、附有标题的民间舞曲，象富利安特舞曲、胡兰舞曲、苏雪特斯卡舞曲、奥勃克洛奇克舞曲、斯柯然那舞曲、斯列勃然卡舞曲和幽默多趣的《熊》、《母鸡》、《吹风笛的人》、《女邻人》等小品。

斯美塔那在1877年写成的四首钢琴曲《波尔卡》中，民间生活气息很浓；钢琴的艺术表现、音响的色彩和精巧的织体，都别具一格。在他写的其他捷克民间舞曲钢琴小品里，1879年写成的十首最为突出。其中，《富利安特》舞曲的炽热的激情、不可抑止的气势、宽广的旋律、坚毅的节奏、各个段落之间的情绪对比

和华丽的钢琴艺术表现等，引人注意；《胡兰》舞曲又以徐缓如歌的气息、引序和主题变奏的表现手法，使人感到作者对钢琴的表现力的另一种发挥。斯美塔那的描绘民间生活风俗的舞曲钢琴小品具有健康的情趣，这是作者从民间生活的感受中得来的。

1887年写的四首波尔卡和1879年写的十首捷克舞曲，后来列在一起题名《捷克舞曲集》发表。

斯美塔那经常是自己的《波尔卡》和其他捷克民间舞曲钢琴小品的演奏者，这是和作者很深的钢琴修养分不开的。

十九世纪八十年代，斯美塔那虽然不停地创作和参与社会音乐活动，但耳疾和体衰使他的创作已不如六、七十年代那样旺盛。

1884年，当人们庆贺他的六十诞辰时，他已病倒。同年春天，斯美塔那被送往布拉格的精神病医院医治，在那儿，他度过一生最后的日子；1884年5月12日，这一位捷克民族乐派的奠基者逝世了。

2. 德沃夏克

德沃夏克，1841年9月8日诞生于浮尔塔瓦河畔布拉格近郊尼拉霍士夫斯村一个贫穷的家庭里。十三岁的德沃夏克就学着父亲的活路，做了两年的屠户学徒。在村里，年少的德沃夏克刻苦自学，并显露出音乐的才能。

1857年秋天起，德沃夏克在布拉格风琴学校读书，1859年，他以勤奋学习得来的优异成绩毕业，在他一生仅有的这两年音乐学生生活里，除了不倦地吸取音乐知识和技能以外，他还关心社会音乐活动和西欧浪漫主义作曲家的创作，并且在乐队里演奏中提琴，获得了实际的锻炼。

离开学校，德沃夏克走上独立谋生和创作的道路。他起先在一个餐厅乐队里担任中提琴手。自 1862 年以后的十年间，他一直在捷克临时剧院乐队工作。这是德沃夏克重要的一段生活。祖国民族复兴时期的社会思想、发展民族文化的思潮教育了他。斯美塔那的歌剧创作和致力于民族音乐的社会活动，给他很大的启发；进一步熟悉民族、民间音乐，培育了他的创作风格；多方面地接触西欧古典乐派、浪漫乐派作曲家的创作，扩大了他的艺术视野。这些对他以后的不断探索，帮助很大。这期间，德沃夏克勤劳地进行各种形式的音乐创作。虽然这些习作不算成熟，但已看出作者反映民族、民间生活的思想倾向和对器乐、歌剧的创作志趣。

1865 年的«松柏树»歌曲集是作者生活情感的吐露。同年写成的第一交响乐«茨洛尼士的钟声»，是对家乡生活的描绘。1872 年，根据捷克 1620 年的史实写成的康塔塔 «白山的子孙»，充满爱国主义的思想感情，音乐富于民族色彩。从 1874 年以捷克农村生活为背景写成的独幕爱情喜歌剧«固执的情人»中，可以看出德沃夏克沿着斯美塔那歌剧道路前进的足迹。

在德沃夏克创作的民族特性和个人风格逐渐形成的过程中，1877 年根据摩拉维亚民间诗歌写成的十三首抒情女声二重唱，是首先引人注目的作品。次年，三首斯拉夫狂想曲和第一册八首斯拉夫舞曲则更趋成熟，而同时期的其他一些作品，一样地可以看出德沃夏克力图具有捷克特色的创作要求。象仍以捷克乡村为背景，描写年青农民爱情生活的两幕讽刺喜歌剧 «机智的农民» (1877)，«a 小调小提琴协奏曲» (Op. 53, 1879)，«E 大调弦乐小夜曲» (Op. 22, 1875)，«交响变奏曲» (Op. 78, 1877)，«木管、大提琴、低音提琴的 d 小调小夜曲» (Op. 44, 1878)，D大

调管弦乐《捷克组曲》(Op. 39, 1879),《A大调弦乐六重奏》(Op. 48, 1878),《E大调弦乐四重奏》(Op. 51, 1879),钢琴小品中十二首《西露埃特》(《Silhouettes》, Op. 8, 1879)和八首圆舞曲(Op. 54, 1879—1880)以及《杜姆卡》(Dumka),《富吕安(Furiant)舞曲》等;象献给当时希腊反对土耳其统治的斗争、根据希腊民间诗歌写成的三首《希腊歌曲》(Op. 50, 1878),反映波希米亚吉卜赛人生活的七首《吉卜赛歌曲》等(Op. 55, 1880),就是很好的说明。

十九世纪八、九十年代是德沃夏克创作最繁荣的时期。当然,捷克的民族解放运动及其在文化艺术上的反映(象八十年代初以民族剧院为中心的戏剧、歌剧演出等)教育了他,使德沃夏克自觉地体会到:"一个艺术家也有他自己的祖国,他应该坚定地忠于祖国,热爱祖国!"。另一方面,多次出国的经历(1884年起,九次往返英国;1890年,在俄罗斯和柴科夫斯基等人的交往;1892年秋至1895年春,在美国纽约音乐学院期间的社会生活感受等)使得德沃夏克更进一步深思,在自己的创作里如何丰富多样地传出乡音。特别是由于这个时期以来,西欧浪漫主义音乐思潮正经历着激烈的变化,现代主义、形式主义的创作倾向已在显露。

所有以上这些,在德沃夏克八、九十年代的创作里鲜明地表现出来。在歌剧创作方面,象1881年根据俄罗斯史实写成的四幕历史歌剧《第米特里》;1887至1888年以一个具有十八世纪末法国资产阶级革命的民主思想的捷克青年为中心,反映捷克社会和家庭生活侧影所写成的三幕歌剧《雅各宾人》;1898至1899年,根据捷克民间喜剧性故事写成的三幕歌剧《魔鬼与凯娣》;1900年根据广泛流传的民间传说写成的三幕抒情歌剧《水仙女》。在交响

音乐方面，象《d 小调第七交响乐》(Op. 70, 1884)、《G大调第八交响乐》(Op. 88, 1889)和标题为“自新大陆”的《e小调第九交响乐》(Op. 95, 1893)，标题为《水妖》(Op. 107, 1896)、《午时女巫》(Op. 108, 1896)、《金纺车》(Op. 109, 1896)、《野鸽》(Op. 110, 1896)和《英雄之歌》(Op. 111, 1897)等交响诗，《b小调大提琴协奏曲》(Op. 104, 1894—1895)，八首《斯拉夫舞曲》(Op. 72, 1886)，《胡斯序曲》(Op. 67, 1883)和题名“自然、生活和爱情”的三首交响乐序曲《在大自然里》(Op. 91, 1891)、《狂欢节》(Op. 92, 1891)和《奥赛罗》(Op. 93, 1891—1892)。在室内乐方面象《A大调管弦乐组曲》(Op. 98b, 1894)、《F大调弦乐四重奏》(Op. 96, 1893)和《杜姆卡》钢琴三重奏(Op. 90, 1890)。钢琴曲方面象六首《来自波希米亚森林》(Op. 68, 1883)、十三首《诗的音画》(Op. 85, 1889)和八首《幽默曲》(Op. 101, 1894)以及《圣经歌曲集》(Op. 99, 1894)都是很好的说明。

八、九十年代也是德沃夏克社会工作最活跃的时期。他在国外，通过演奏自己的作品，介绍了捷克民族音乐的特色；而在获得一致称道的许多场合里，作者留给人们的却是一个谦逊的捷克作曲家的深刻印象。他在美国，也留下了有益的影响。更可贵的是德沃夏克自1890年底在布拉格音乐学院的教学活动。当中虽然中断了几年，但当他由美国归来以后，又继续进行，并且在1901年担任该院的院长。德沃夏克的教学活动促进了捷克专业音乐教育的发展。他不仅在担任的作曲、配器和曲式等三门课程中对学生的启发很大，同时，他的思想、艺术见解也对后辈有所指引。十九世纪末、二十世纪以来，对捷克民族音乐各有贡献的作曲家诺瓦克(1870—1949)、苏克(1874—1935)、莱德巴尔(1874—1930)和卡莱尔(1880—1945)等人，都得到德沃夏克的

教导。

晚年的德沃夏克始终热情地从事创作、教学和指挥工作。也经常思考有关当时音乐思潮的问题，并对民间音乐更为专注。他很多时候都住在乡间，借以倾听乡音。德沃夏克于1904年5月1日病逝。

德沃夏克一生精力充沛地进行创作，是和他较好地理解音乐的社会意义分不开的。我们在德沃夏克为数众多的作品里看到的总的特征是：热爱祖国、热爱家乡、热爱生活的思想感情；比较鲜明和动人的音乐形象；易解和富于民族民间性格的音乐语言；运用的体裁、表现的形式和要表达的思想内容很适应并且有个性。

德沃夏克在交响音乐、室内乐、歌剧、康塔塔、清唱剧、歌曲和钢琴曲方面，都留下了许多优秀作品。总的看来，德沃夏克在器乐和声乐两个领域里，前者的收获更为丰富。

德沃夏克写有九部交响乐。虽然前四部并不算成熟，但在借鉴欧洲传统的交响套曲特点的同时，作者始终有着革新和运用民族民间的音乐形式的要求和探索，目的为了更好地表达出作者在社会现实生活中通过所见所闻而产生的思想感情。《第一交响乐"茨洛尼士的钟声"》留下了作者年幼时农村生活、家乡教堂音乐和民间歌舞给他的印象。由三个乐章组成的《降F大调第三交响乐》，不仅在结构形式上，也在主题旋律、和声和配器（特别是英国管和竖琴的运用）上各有创造，也是一部具有英雄性质的交响乐，尤其在对未来充满信心和希望的第三乐章终曲中，表现得很鲜明。从《F大调第五交响乐》可以看出作者吸取德奥交响乐创作经验时，别具新意，特别是第三乐章舞曲的性格。《D大调第六交响乐》的民族特点集中体现在运用"富吕安"形式，表达了朝气

蓬勃、明朗幽默的民间生活感情。«第七»、«第八»交响乐标志着作者交响乐创作的成熟。前者深刻地塑造了捷克人坚定顽强的性格特征和斗争意志；后者诗意地、抒情地描绘了捷克自然乡土的美丽如画，景色宜人。

德沃夏克最后一部交响乐是在美国时写成的。这部标题为«自新大陆»的交响乐，是作者最有代表性的一部交响乐作品。结构严谨、语言亲切、形象鲜明、思想深刻是它紧扣人心的原因。«自新大陆»交响乐激动而真挚地倾吐了两方面的思想感情：(1)作者对美国熙熙攘攘、紧张忙乱的社会生活的感受和对那儿黑人、印第安人的深情；(2)在他乡作客时对故乡的怀念。

在德沃夏克的交响乐创作里，两册各八首的斯拉夫舞曲，通过舞曲的回旋编织，素描了民间的生活情景。它们的形式精巧，色彩新鲜，旋律动听，和声朴实，节奏多样。它们原为钢琴二重奏，后由作者配成管弦乐作品。第一册八首(除第二首以外)的民间气息特别浓厚，它们是«富吕安»(第一、八首)、«杜姆卡»(乌克兰民间舞蹈，第二首)、«波尔卡»(第三首)、«苏雪特斯卡»(sousedeska，第四、第六首)和«斯可契娜»(skocna，第五、第七首)。第二册八首的“斯拉夫”性格更为突出，它们是斯洛伐克的«奥特茨美克»(odzemek，第一首)、«杜姆卡»(第二、第四首)、«斯可契娜»(第三首)、«希帕契卡»(spacirka，也是一种捷克民间舞蹈，第五首)、波兰的«波罗奈兹»(第八首)。

德沃夏克的三部斯拉夫狂想曲虽无标题，但是形象的概括仍极鲜明。它们抒写了作者对祖国光荣历史的怀念。第一首落笔于祖国自然景物的描绘上；第二首刻画了捷克人的坚强性格；第三首勾勒出过去骑士的英勇形象。

德沃夏克的五首标题交响诗，除«英雄之歌»外，余皆取材于

诗人爱尔朋(1811—1870)的叙事诗《鲜花集》。它们都是民间神话传说故事在作者交响构思上的反映。而《英雄之歌》更着意塑造一个在生活道路上克服困难、不断前进并最终取得胜利的英雄形象。

德沃夏克的标题性序曲很有特色。《胡斯序曲》的爱国主义思想鲜明。当时，它起了鼓舞人心的重大作用。《在大自然里》描写了夜晚的恬静；《狂欢节》富于感情对比地歌唱了生活的欢乐；《奥赛罗》借莎士比亚同名悲剧的主题思想，描写了纯洁的爱情和黑暗的邪恶之间的激烈斗争。而这三部序曲正如作者题名的“自然、生活和爱情”的写意一样，它们始终以一个热爱自然和有生活理想的人的形象为中心，特别是德沃夏克着重地用一个概括“大自然”的主题，把它们统一起来。这三首序曲是作者生活态度的自然流露。

德沃夏克的两部管弦乐组曲细巧精致，它们都是生活风俗性的小品，两者均各有五个舞曲歌曲性质的段落，捷克组曲由一个田园牧歌似的前奏曲和波尔卡、苏雪特斯卡、浪漫曲、富吕安组成。A大调组曲原为钢琴曲，改编成管弦乐以后，其中第三段波罗涅兹、第四段好似摇篮曲的旋律和最后一段嘉禾舞曲的色彩更加鲜明。

德沃夏克为钢琴、小提琴、大提琴都写了协奏曲。其中最有代表性的是《b小调大提琴协奏曲》。这是作者客居美国时写成，并在回国后修改了第三乐章的结束部。它运用了传统的协奏曲形式，发挥了大提琴的表现力，并富有交响乐特性；表达了作者热爱祖国、怀念故乡和归家以后的激动心情。

在德沃夏克的器乐组合形式多样的室内乐作品里，我们看到作者在借鉴西欧传统的室内乐创作经验、吸取勃拉姆斯的特点的

同时，不断在运用民族民间形式、素材和给器乐重奏以标题性的特色方面进行摸索。许多斯拉夫民间舞曲成为德沃夏克室内乐作品的中心材料。作者八、九十年代的室内乐作品更为成熟。如《钢琴三重奏“杜姆卡”》(Op. 90)和《F大调弦乐四重奏》(Op. 96)就是有代表性的作品。

德沃夏克写了十一部歌剧。他感到“歌剧是有利于人民的”。和斯美塔那一样，德沃夏克对捷克民族歌剧的发展做出了贡献。他直接向斯美塔那的歌剧学习，也吸取莫扎特喜歌剧、瓦格纳歌剧和法国喜歌剧的成果。他从民间生活、历史故事、神话传说中寻取题材，塑造富有典型性的人物形象和表达具有进步意义的社会思想。这方面，抒情歌剧《水仙女》很突出。

德沃夏克经常写作歌曲，从1865年的《松柏树》歌曲集到1894年的《圣经歌曲集》等，可以看出它们充满诗情画意地反映了生活在波希米亚的人们的内心体验，细致入微地倾吐了作者在现实环境中的深刻感受。他的歌曲是以清新悦耳的民间旋律、浓郁深厚的乡土气息、别具一格的精巧织体而引人注目。以摩拉夫斯基的诗谱成的作品第二号四首歌曲和作品第八十三号《爱情歌曲集》，是作者早期抒情歌曲的代表作品。《摩拉维亚二重唱》使十三首质朴可爱的民间诗歌得到艺术加工。《圣经歌曲集》是根据捷克文《大卫的赞美诗》谱成的，当时作者仍在美国，听到柴科夫斯基、古诺和彪罗逝世的消息，乃借取圣经的诗句表达了他对祖国的思念和对好友的怀想。七首《吉卜赛歌曲》在德沃夏克歌曲创作中占着显著的地位；他和诗作者海杜克(1835—1923)通过吉卜赛人触景生情的吟唱，表达了生活在波希米亚的人们充满忧伤、满怀希望、纯朴而热烈的生活感情。它们的意境很深，曲中对黄昏、三角铃、森林、慈母、芦笛、粗衣衫、雄鹰等朝夕相伴的

人、景、物，做了细致入微的描写。它们的旋律凄凉婉转、富于表现力，钢琴伴奏再现了吉卜赛人拨弄琴弦自弹自吟的形象特点。《吉卜赛歌曲》中的《我的爱情的歌声在黄昏中荡漾》和《母亲教我的歌》感人至深。

德沃夏克的钢琴小品，有的是舞曲，有的是形象鲜明的标题小品，有的是作者对事物的感受、生活的回忆和人物的素描。其中六首玛祖卡舞曲、八首圆舞曲、《来自波希米亚的森林》、《诗的音画》、《西露埃特》和《幽默曲》最有代表性。

七、北 欧 音 乐

北欧包括丹麦、挪威、瑞典、芬兰、冰岛等地区，在它们各具民族特点的文化艺术发展中，丹麦和斯坎的那维亚半岛的挪威、芬兰的地位更加突出。

随着欧洲资本主义的发展，特别是十九世纪以来的资产阶级革命影响，北欧自十九世纪下半叶以来，各地出现了民族文化兴起的景象。民族音乐的进一步繁荣，反映着民族独立的要求，也反映着在吸收西欧音乐经验的同时，有志于建立自己民族艺术的努力。

北欧各地区的民族乐派的成长和发展，也是不平衡的。六十至九十年代以来，呈现了蓬蓬勃勃的气象。但是，十九世纪末叶和二十世纪以来，这里也和欧洲大陆一样，泛滥着现代主义、形式主义的艺术思潮和流派。

丹麦是一个资本主义生产关系产生较早的地区。这里，十五、六世纪以来，它的音乐文化明显地受到尼德兰乐派和英国音乐文化的影响。十八世纪以来，德国的清唱剧和管风琴艺术给它

的影响也不小。十九世纪初，一些丹麦的音乐家所做的民歌收集工作很有意义。十九世纪里，丹麦音乐文化发展中，最有代表性的人物是嘎德(1817—1890)。嘎德在哥本哈根交响乐队担任小提琴手的时候，就参加社会音乐活动，唤起同胞对自己民族音乐的爱好。1844年至1848年期间，他在莱比锡音乐学院教书和指挥交响乐队，热情地介绍北欧音乐家去那儿学习。他回到哥本哈根以后，担任教学和从事民族音乐的研究工作。

嘎德的创作受到德国古典音乐传统的影响很大，因此他的创作具有一些“学院气”的风格特点。虽然他在自己的音乐语言里十分努力注意民族特点，许多作品的主题也都采用民歌音调，但创新并不多。

嘎德写了七部交响曲、许多室内乐和钢琴小品、大量的声乐作品，还有一部小提琴协奏曲。

芬兰也是一个民间音乐文化很丰富的国家。随着资产阶级启蒙思想的发展，十八世纪下半叶和十九世纪以来，芬兰一些资产阶级知识分子做了许多民间艺术的研究工作，搜集了不少芬兰民歌。同时也出现了一些作曲家，对发展芬兰民族音乐做出了贡献。像威格里乌斯（1846—1906），他是1882年在赫尔辛基建立的第一所芬兰音乐学院的创办者；他是借鉴西欧维也纳、莱比锡专业音乐教育的经验，着意发展芬兰专业音乐教育的代表人物，被称为是新芬兰民族音乐的奠基者。和威格里乌斯同时代的另一个芬兰作曲家、指挥家卡雅努斯(1856—1933)，他在莱比锡、巴黎、德累斯顿工作多年，回国后，在赫尔辛基音乐学院教书并指挥交响乐队。卡雅努斯在自己的作品里，广泛地采用芬兰民间旋律。他的标题作品，常以芬兰民间叙事诗为题材，他的标题交响诗《卡里伐拉》就是一例。卡雅努斯在西欧各地通过指挥活动，广

泛地传播芬兰民族民间音乐，引起了人们的注意。

在威格里乌斯和卡雅努斯的直接影响下，十九世纪下半叶，芬兰最重要的一个作曲家西比利乌斯(1865—1957)成长起来了。

瑞典自十九世纪以来，在民族浪漫主义思潮影响下，许多音乐家从事民间音乐的研究，搜集民间歌曲舞曲。像德拉克（1788—1870)、艾格尔特(1780—1813)、盖耶尔(1783—1847)、阿尔维德松等人皆是。他们所做的民间音乐研究工作对瑞典民族乐派的形成起了很大的作用。后继者象哈里斯特列姆（1826—1901)，更把民间创作运用到自己富于民族色彩的有关祖国题材的作品——特别是他的歌剧和轻歌剧创作中。

十九世纪以来，挪威民族乐派的成就更为显著，它是和挪威这时期的资本主义社会发展有其特殊情况分不开的。

十八世纪末、十九世纪初以来，挪威经历过一次较大的资本主义经济兴旺时期。由于受到欧洲大陆的资产阶级革命的影响，也由于挪威的资产阶级、小资产阶级得到了广大农民的支持，挪威的民族独立斗争迅速发展，使挪威在1814年脱离丹麦而独立。在1814—1905年的瑞典挪威联盟时期，更不断进行了争取自己彻底独立的斗争。

这样长期的争取民族独立的斗争，促使挪威的小资产阶级更多地倾向于农民和下层市民的思想感情和社会要求。

恩格斯在1890年6月5日于伦敦写给爱因斯特的信中，论及易卜生的创作时，对挪威十九世纪以来的资本主义社会的发展，做出了经典性的历史分析。恩格斯称1814年挪威通过的宪法是当时欧洲所有宪法中最民主的。恩格斯把斯堪的那维亚的小资产阶级和德国的所谓“小市民”这个社会范畴加以区别。当时，挪威的小资产阶级也还有“独立的”经济活动的舞台，没有完全变

成大资本的附庸；同时，他们也没有受过革命失败之后的反革命的摧残和强暴统治，因此，他们的文化活动具有当时积极的民族意义。恩格斯说："最近二十年来，挪威经历了一种文学的繁荣，除了同时期的俄国以外，没有任何一个国家可以比得上"，"挪威的农民从没有作过农奴，……挪威的小资产者是自由农民的儿子，……不管易卜生的戏剧有着怎样的缺点，它们却反映了一个世界，一个虽然是属于中小资产阶级的，然而比起德国来，却要高出不知道多少的世界；在这个世界里的人物，还有着自己的性格，有着开创的能力，能够独立地行动，……"(《恩格斯给爱因斯特的信》)。

十九世纪五、六十年代以来，出现了挪威音乐的民族乐派的兴起，下面这些人物都做出了贡献：

歌曲《是的，我们爱我们的国家！》(后来成为挪威国歌)的作者、年青的作曲家诺尔德拉克(1842—1866)，不幸二十四岁就逝世了。诺尔德拉克是一个致力于民族民间音乐搜集整理研究工作的杰出代表。是他影响了二十岁以后的格里格走上鲜明的民族的创作道路，正如格里格所说："我已经通过他找到了自己的道路。"

诺尔德拉克在研究民间音乐的工作中，也得到挪威剧作家比昂森(1832—1910)和挪威小提琴家奥列·布尔(1810—1880)的启发，而这些人也同样给格里格以有益的帮助。

奥列·布尔是一个爱国的音乐活动家，也是挪威民族浪漫主义思想的重要代表人物。这些反映在热心搜集民间音乐、热情教导年青人、和精力充沛地即兴演奏许多挪威民间音乐等方面。此外，他进行集资建立民族剧院的工作，也使挪威广大的社会阶层深为感激。1850年，在卑尔根修建的第一所挪威剧院是和奥列·

布尔的苦心经营分不开。易卜生和比昂森的戏剧活动就在这里活跃起来，幼年的格里格在卑尔根时也从这个舞台上得到很多教育。而奥列·布尔是引导格里格走上专业音乐道路的第一个人。

奥列·布尔的小提琴艺术成就很大，他以即兴演奏挪威和斯坎的那维亚半岛其他地区的曲调而著称。

克路尔夫(1815—1868)的抒情歌曲创作，有浓郁的挪威民间生活和民间音乐的气息。他的歌曲深入当时挪威广大社会阶层。格里格和他在1867年相识时，已是晚年的克路尔夫给了他很多启发。当时年轻的格里格正写完那首朝气蓬勃、富有民间歌曲舞曲的明朗感情的G大调和F大调小提琴奏鸣曲，克路尔夫指点着格里格重视作品的抒情歌唱和民族心理素质等方面的表现。格里格在克路尔夫死后，热心地整理出版了他的抒情歌曲集。

辛丁(1856—1941)也是挪威民族乐派的重要作曲家之一。他也有同样的特点，这就是在向西欧特别是德国浪漫主义音乐学习的同时，逐渐转向自己民族民间音乐的方面来。

辛丁的创作也很多样，有《D大调交响乐》和《A大调小提琴协奏曲》和一些室内乐；但较为突出的是他的那些富有北欧自然环境、生活风貌特色的钢琴小品。辛丁的钢琴小品具有标题性和民歌因素，像他的《春之声》就是一例。

当然，十九世纪下半叶以来，挪威民族乐派中最有成就的是爱德华·格里格。

格里格(1843—1907) 1843年6月15日诞生于挪威卑尔根城一个商人的家庭里。卑尔根是位于北海的一个挪威西部著名的海港、商业城市、挪威民族浪漫主义文化思潮活跃的地方。他的双亲都喜爱音乐，父亲外出经商归家，常和妻子重奏钢琴，感到“这是自己生活中极大的享受”。母亲是很有修养的钢琴家，她早

年在汉堡学习钢琴、歌唱和作曲理论，后来在卑尔根经常独奏和参加室内乐活动，并对格里格的音乐教养十分注意。

由于幼年的格里格的家庭音乐环境这样好，在1843—1858年期间，他的音乐才能得到了迅速的成长。而活跃的卑尔根和美丽的海港又给他很大的启发，正如后来他在六十岁生日时说的："不仅卑尔根的艺术和科学教育了我，不仅霍尔堡①、威尔哈芬②和奥列·布尔这些人教导了我；就是在我周围的整个卑尔根的环境，都是我的素材。卑尔根的景色、卑尔根的民间生活、卑尔根的事业以及它的每一种成就，都曾给我以灵感。"

在小学读书期间，课余，母亲教他钢琴和作曲理论，严格的教导使得这个孩子有时不胜负担，但这些基本锻炼也有必要，格里格从中接触了西欧许多古典作品，象莫扎特、威柏、肖邦、门德尔松和舒曼的钢琴创作。不过，他的母亲并没有积极地让自己的孩子接触挪威的民间音乐，这和她仅受了西欧专业音乐的教育有关。九岁的格里格写的一首钢琴曲《德国主题变奏曲》，是他最初的习作。

但是，当时周围的人们还没有发现这个孩子多方面的艺术才能，认为格里格在音乐上大有可为的奥列·布尔，介绍他去莱比锡学习。

奥列·布尔不仅促成格里格走上专业音乐的道路，更重要的是奥列·布尔致力于挪威民族音乐的思想，对格里格以后的影响更大。奥列·布尔的艺术态度，从他1850年1月2日当民族剧

---

① 霍尔堡(1684—1754)，挪威文学家。他的艺术活动反映了复兴民族文化的强烈要求。1772年成立的"挪威社"，受他的直接影响很大。

② 威尔哈芬(1807—1872)，挪威民族浪漫主义诗人和批评家。他的创作活动有积极进步的一面；也有消极保守的一面。但他向民间创作学习的倾向很明显。

院正式演出时讲的话可以看出，奥列·布尔期待着“挪威的戏剧、挪威的演员、挪威的音乐、挪威的舞剧”的成长。“我在世上的职业就是宣扬挪威的音乐，我要在琴弦上使祖国的深情通达所有挪威人的心里。我们要创造自己的艺术。”

1858—1862年期间，格里格在莱比锡音乐学院学习，这所学校的某些地方使得格里格感到失望，但对格里格也有一定的帮助。门德尔松、舒曼以后，莱比锡音乐学院的“学院气”给学生带来了束缚，但许多富有经验的教师对格里格的教导很有益，例如钢琴家汶捷尔和作曲家理论家哈普曼。同时，格里格在这里得到了系统的知识，进一步钻研了西欧浪漫主义作曲家的作品，其中他特别受到肖邦和舒曼的良好影响。

回到祖国后的格里格和丹麦作曲家嘎德在哥本哈根的接触，扩大了他的视野。这期间，他以丹麦文学家安徒生(1805—1875)的抒情诗所谱成的作品第五号歌曲《心里的旋律》，即是一例。更重要的是格里格1864年回到挪威后，与奥列·布尔的合作演奏和与诺尔德拉克的会见。诺尔德拉克为创造“新的挪威的未来”的艺术抱负，给格里格很大的启发。

格里格、诺尔德拉克和许多挪威、丹麦的青年作曲家在这期间组织了“北欧音乐社”，它成了一个有意义的创作活动中心。格里格初期的作品，象作品第七号《e小调钢琴奏鸣曲》、作品第八号《F大调小提琴钢琴奏鸣曲》和作品第十一号歌曲《秋》等，都已见创新。虽然，我们仍然可以看到他在西欧学习时所受到的古典奏鸣曲式原则的影响。但这种影响在格里格进行富有民族特点的“抒情小品”的创作过程中，为时并不算长。他在写了其他一些颇有艺术成就和民族特点的作品以后(象作品第十三号《G大调第二小提琴钢琴奏鸣曲》和作品第十六号《a小调钢琴协奏曲》等)，抒

情小品就成为格里格的最有特点的创作了。

1866—1874 年，是格里格在挪威首都奥斯陆活动的时期。这期间他曾去欧洲演奏过，和李斯特的会面，听到李斯特有关标题音乐的见解，得益也不少。这期间他进行的以下各项音乐活动的社会意义很大。

在奥斯陆音乐学校教学时，他向青年学生嘱咐“要倾听和学习我们民间的完美的旋律。在运用古典作曲家的经验时，不能模仿他们的样式，而是要看他们各自如何表现了自己独特的风格。”

格里格和斯文森、克路尔夫建立了创作友谊，他组织音乐协会(该会创建于 1870 年，也就是今天挪威爱乐协会的前身)，进行社会演出活动，指挥奥斯陆爱乐乐队，介绍古典作品和当时挪威作曲家的创作，组织青年学生合唱团，选唱许多具有爱国主义思想的作品，筹备音乐出版机构。

他曾和剧作家比昂森合作，也和当时仍在国外的易卜生合作过。

这时期是格里格“抒情小品”创作风格形成的重要阶段。象作品第十二号的八首、作品第十七号的廿五首小曲和作品第十九号的«山区的舞蹈»、«婚礼的行列»、«民间狂欢节日»等。这些作品有的是根据民间歌曲舞曲写成的，有的是作者对民间生活的素描，它们都有着浓厚的乡土气息和民间色彩。

格里格还根据斯坎的那维亚古诗写了«祖国之歌»合唱交响乐和有民族意义的纪念性合唱曲多首，这些是作者和“学生合唱团”活动的纪录。而反映了这时期格里格多方面的艺术思想和创作风格的是他为易卜生诗剧 «比尔·金特» 写的戏剧音乐，它完成于 1874—1875 年间。

正如恩格斯指出的，最近廿年来，挪威经历了一种文学的繁

荣。这是当时活跃的社会政治经济情况带来的。格里格在七、八十年代里的创作活动也反映了这一点。

1874—1885年间，格里格在卑尔根和洛夫都斯的创作很旺盛，他和易卜生合作的《比尔·金特》，不仅在艺术上得到欧洲的承认，更有意义的是在于这部戏剧和它的音乐的思想内容，它对当时资本主义社会的黑暗面进行了讽刺和揭露。

他还和易卜生合作，写出了许多抒情歌曲，这些在格里格的抒情歌曲作品里还是初露特点之作。像《游吟诗人之歌》、《天鹅》、《水百合》、《小鸟的歌》和《希望》等。

作品第廿四号是以挪威民歌为主题写成的《g小调叙事曲》，民歌的词意是“在阳光遍照的大地上，我听过多少动人的歌，可就没有听过象在我们窗檐下低吟的那首情深。”这个套曲结构的标题幻想性小品，初具格里格的和声特点和戏剧性、抒情性的艺术表现特点；也可以看到受舒曼的浪漫主义钢琴套曲构思的启发。

这期间，格里格到欧洲去旅行演奏，他的许多具有北欧特色的抒情歌曲引起了人们的注意。他的妻子是这些抒情歌曲最先的演唱介绍者。同时，他也满怀兴趣地写了一些室内乐。正如他自己所说:“我需要写它，把它当做一个学习，我自信在这个路上一定会发现自己的东西。”作品第廿七号《g小调弦乐四重奏》是其代表。

另一方面，格里格也写了一些扩展民间素材的钢琴小品，象作品第二十八号《画册的一页》和《两首挪威曲调的即兴曲》(Op. 29）即是。前者和舒曼的素质近似，后者有李斯特《匈牙利狂想曲》的气息。在这时期，他写了不少歌曲。在1877年以挪威农民诗人文埃(1818—1870)的诗篇《溪流》写成的作品第三十三歌曲集内，充满了生活的朝气和喜悦，形象丰富，语言亲切，可称为作

者抒情歌曲的佳品，象《年青》、《春》、《干果》、《慈母》、《第一件事情》、《归途》、《友谊》、《我的目的地》等。整个地看来，格里格抒情歌曲的特点是室内性，是和同时代的民族浪漫主义诗人的生活愿望的一致，是和他的钢琴小品风格的联系，是和挪威民间歌曲舞曲气质的相近等。而作者的实践也证明了如果离开了以上这些，作品也就大为逊色。格里格开始写抒情歌曲的作品第四号六首和 1889 年的作品第四十八号六首，都是根据德国浪漫主义诗作谱成的，也都有这种情况。

由于居住在洛夫都斯乡村里，格里格接触了农民的生活，这对他的创作有不小的启发。作品第三十五号四首《挪威舞曲》就是一例。继之写成的作品第三十七号《随想圆舞曲》，使我们看到作者对肖邦和维也纳圆舞曲风格的理解。作品第三十八号八首抒情小品的内容和样式更为多样。

1884 年，为纪念霍尔堡诞生二百周年，格里格热情地写了《霍尔堡大合唱》和作品第四十号《霍尔堡》钢琴组曲。后者并改编成弦乐组曲，以一个“前奏”加上四段民间歌曲舞曲《萨拉班德》、《加禾舞》、《旋律》、《列加顿舞》组成，颇具洛可可的风格。

格里格的“抒情小品”，许多是由作者的抒情歌曲改编而成的。其中，作品第四十一号和第五十二号很有代表性。这些作品是作者个人生活充满愉快情绪的流露，象其中的《摇篮歌》、《我爱你》、《她是那样纯朴》、《母亲的忧伤》、《初次的会见》、《诗人的心坎》、《老母亲》、《索尔威格之歌》等。

格里格用钢琴小品的样式，以清新而具有民族特点的题材内容，各自单一形象地形成了自己的创作风格。

1885—1907 年间，格里格大部分都是在离故乡卑尔根不远的北海岸旁特罗尔豪根度过的。在祖国幽美的自然环境和农村生

活的熏陶下，写下了他的最有挪威特色的钢琴抒情小品。连以前陆续写成的，共有十集钢琴抒情小品，成为格里格一生创作的重要收获。

他还以挪威农民舞蹈、古老的挪威民歌和民间传说中的人物形象等，写了不少有特点的钢琴小品和管弦乐曲，也为儿童写了七首钢琴小品，象作品第六十一号中的《呵！碧绿闪光的树林》、《挪威的山谷》和《祖国的赞歌》都充满了对家乡的深情。

格里格也写了许多评论作家作品的研究文章，象《论舒曼和瓦格纳》(1894 年)，《论莫扎特》(1897 年)、《论威尔第》(1901 年)、《论比昂森》(1901 年)和自传性质的《我的初次成就》(1905 年)。《我的初次成就》写得简洁生动、朴实谦逊。它以随笔形式叙述了作者的成长过程：自己的童年和青年时代，在莱比锡的学习，回国后如何转向民间音乐的学习，和志同道合的朋友们的创作友谊之回忆，在“家乡农民”和“乡音”中得到的启发等。这是一本叙述格里格创作风格形成和他一生音乐活动的特点的纪录。此外，格格里和朋友们的书信也很有参考价值。

这时期，格里格的热情的演奏，也有一定的社会意义。他在挪威西部和东部许多重要城市，在北欧好多地区，也在欧洲好多地方留下足迹。对于这些演奏，他感到是把可爱的挪威介绍给世界的一种方式。正如 1889 年他在伦敦演奏《春》时所表达的心情：“当我站在那儿指挥《春》的时候，我感到美丽的家乡给我莫大的力量。我骄傲地感到自己是一个挪威人。英国人对我表示的欢迎，这是挪威的荣誉。”这种感情在他 1903 年去布拉格的一次演奏后，同样油然而生。同时，格里格理解音乐演奏的民主意义：让美好的艺术和人们交往，但也坚持拒绝非正义的演出邀请。当 1899 年秋天，巴黎剧院预约他前往指挥演奏时，法国政

府正在陷害犹太籍法国军官德莱福斯(1859—1935)，说他从事间谍活动，被无辜判处终生监禁。格里格抗议这种反民主的社会诉讼，他不愿在这样的地方演奏。他回信说："和所有非法国籍的人一样，你们的国家不公正，使我厌恶，我感到自己不可能和这样的法国亲近。"这封信公开发表在德文报纸上以后，立刻被欧洲好多报纸转载。格里格的正义感对当时法国进步力量是一个很好的支持。

年老体弱的格里格，在晚年还留下一些创作。其中作品第七十二号《挪威农民舞曲》和作品第七十三号钢琴小品《随笔》，很有特色。

1905年6月7日，挪威脱离瑞典而独立，格里格和挪威的进步知识分子一样欢欣鼓舞，他和比昂森于同年十一月二十八日在挪威国家剧院上演了戏剧《西吉尔·约萨尔法》，表示对祖国的光明未来的祝贺。在1905年除夕的日记上，格里格写着："1905年，伟大的一年就要过去了，我怀着感激的心情向它告别！渴望创造有个性的音乐，六月七日带给我年轻！祖国定有美好的未来、自由。"

1907年9月14日，格里格病逝于卑尔根。

十九世纪挪威这一位爱国的、追求音乐的民族风格特点的作曲家，他的作品和他的爱国主义思想——"无论祖国的前途如何，要是把我和挪威分开，那就等于割掉我的手臂和双腿，"在当时有进步的社会意义。

八、俄罗斯音乐

十九世纪的俄罗斯人民，向沙皇的专制制度展开了激烈的

斗争。

列宁把十九世纪俄罗斯革命运动史分做三个主要时期："……(一)贵族革命时期，大约从一八二五年到一八六一年；(二)平民革命或称资产阶级民主革命时期，大约从一八六一年到一八九五年；(三)无产阶级革命时期，从一八九五年到现在。"(列宁《俄国工人刊物拾遗》——《列宁全集》，俄文第四版，第 20 卷，第 223 页)

十九世纪初的俄罗斯发生两个重大的历史事件：1812 年的卫国战争和 1825 年的十二月党人起义。后者就是列宁所指的贵族革命时期的开始。这两个事件决定着十九世纪俄罗斯社会的发展方向，也决定着俄罗斯哲学思想、社会思想、文化艺术思想的发展道路。俄罗斯的民族文化，也包括它的民族音乐在内，向前迈进着。

我们看到俄罗斯的民族乐派在十九世纪里成长、发展和壮大起来。

格林卡很好地继承和吸取前人与同辈的成果，直接受到激荡着的社会的影响，又直接和当时的哲学文学思想紧相联系，使他站在十九世纪俄罗斯音乐发展的前列之中，为后继者做出了榜样。

当然，正如别林斯基(1811—1848)说的："人民是土壤，它含有一切事物发展所必须的生命汁液，而个人则是这土壤上的花朵与果实。"所有在这个历史时期里做出了贡献的人物，都是在人民的土壤中生长起来的。而且，由于他们根植在这个土壤中的深度不一，他们体现出人民的苦痛，人民的愤慨和人民对自由的渴望，也就有不同的深度。

十九世纪俄罗斯的文学对音乐的影响很大。俄罗斯文学为俄

罗斯音乐提供了许多主题思想、人物形象、题材内容和体裁形式。

而三个时期的哲学思想、美学思想也直接地指引着俄罗斯音乐的创作方向。十二月党人的思想和普希金(1799—1837)的创作直接影响着格林卡；四十年代果戈里(1809—1852)的批判现实主义的创作直接影响着达尔戈梅斯基和“强力集团”；别林斯基、赫尔岑（1812—1870)、车尔尼雪夫斯基（1828—1889）和杜勃洛留波夫（1836—1861）的思想深入六十年代以来俄罗斯的音乐生活中。

十九世纪四十年代，在俄罗斯又可称为“残酷的时代”。尼古拉一世走上了压制俄罗斯一切自由思想的道路，农奴制度更形残忍。这个沙皇说，他自己“永远不会下决心赐给农奴自由。”因而，农民起义风起云涌。它向俄罗斯进步思想提出一个问题：“俄罗斯的前途怎样？俄罗斯社会应该朝什么方向发展？”就在这样的社会局面下，俄罗斯出现了相信“俄罗斯人民注定要在自己民族身上显示出丰富多采的内容来”(别林斯基）的思想和行动。随之而起的文化艺术创作的繁荣，特别是针对着沙皇专制制度的批判现实主义的思潮，成为一个主流。

我们看到这个主流对当时俄罗斯音乐也起了直接影响。

六十年代里，也就是列宁所指的平民革命时期的开始。它的中心事件是 1861 年 2 月 19 日宣布废除农奴制。当然，沙皇是不得已而宣布废除农奴制的。

到了八、九十年代以后，沙皇俄罗斯对进步、民主、自由的思想的压制更形利害了。列宁把八十年代的俄罗斯比喻为“牢狱”。在这样的情况下，我们看到柴科夫斯基晚年创作中出现的“悲剧性”，是有一定的社会原因的。

当然，我们也要记住列宁把八十年代比喻为“牢狱”的同时又指出：“……俄国没有一个时代可以说象亚历山大三世时代那样：‘思想和理性的时代来到了！’……俄国的革命思想创造了社会民主主义世界观的基础，它活动得最紧张的就是在这个时代。……”

这以后，也就进入列宁所指出的无产阶级革命时期的开始。

以上，梗概地叙述了十九世纪俄罗斯的社会情况，目的在于说明它和这时期俄罗斯音乐文化的关系。

下面从格林卡介绍起，然后叙述达尔戈梅斯基、谢洛夫、安东·鲁宾斯坦，最后概括“强力集团”和柴科夫斯基的创作活动。

1. 格 林 卡

格林卡（1804—1857），1804年6月1日诞生于诺沃斯巴斯克。他的童年是在民间音乐的熏陶和有益的家庭教养下度过的。民歌给他的印象很强烈。他后来回忆过：“我在童年时代听到的这些歌曲，也许就是我以后着重研究俄罗斯民间音乐的首要原因。”同时，有关1812年卫国战争的事迹在格林卡心里也留下了宝贵的记忆。

1817年，格林卡在彼得堡学习钢琴和作曲。1823年，回家乡小住期间，曾钻研西欧古典作曲家的作品，并在舅父的乐队里锻炼指挥和创作。

1824—1830年，格林卡在彼得堡与十二月党人别斯图热夫和普希金、茹可夫斯基、格里鲍耶陀夫、奥多也夫斯基等人的接触，对他的政治见解和艺术思想起了重要的影响。同时，这六年间的勤学苦练，使他多方面的音乐修养（作曲、钢琴、声乐等）得到稳步的提高。这期间，他的歌曲《别唱吧！美丽的人儿》、《不要诱惑》、《贫穷的歌手》等，已显露出作者的创作特点。

1830—1833 四年间，格林卡为了充实自己和扩大视野，到西欧旅行和学习。他在意大利时间最长，认识了当时许多浪漫主义作曲家，象门得尔松、柏辽兹、唐尼采蒂、贝里尼等，也听到许多意大利歌剧演员的歌唱。格林卡了解到意大利歌剧崇尚外表的缺点，也体会它在意大利民间音乐的滋养下出现的许多成果。关于这两方面，他都有坦率的流露。

1833 年，格林卡于返家途中在柏林向齐格弗利德·顿学习作曲理论，得到许多教益。同时，格林卡也在摸索自己的道路。这些作品就是例证：歌曲《橡树在呼啸》、《别说，爱情将要溜走》，以阿里亚比耶夫的歌曲《夜莺》为主题的钢琴变奏曲，根据俄罗斯主题所写的钢琴四手联弹狂想曲，还有以俄罗斯主题编写的交响乐序曲。

1834 年，格林卡回到彼得堡，在这里开始创作歌剧《伊万·苏萨宁》，在写作的过程中，就得到当时许多进步文化人物的支持，也遭到沙皇官方的非难。歌剧公演后，这种截然不同的态度更为鲜明。

《伊万·苏萨宁》上演后不久，格林卡被任命为宫廷合唱队的乐队队长。

1838 年春天，格林卡去乌克兰为合唱队物色新的歌手。经他带往彼得堡的有许多是优秀的青年音乐家。在逗留的四个月里，格林卡深入认识乌克兰的民间音乐，而且很快就反映到他的作品里：《风在呼啸》和《可爱的夜莺，你别啼叫》等歌曲就是。同时，他已写了歌剧《路斯兰与柳德米拉》中的《魔鬼进行曲》和《波斯合唱曲》，这两个片断在卡恰诺夫卡演出时，知心听众的赞赏，给了格林卡很大的鼓舞。

还在 1837 年初，格林卡就把自己想以普希金的长诗《路斯兰

与柳德米拉》作为歌剧题材的意图告诉过普希金。但是，由于社会环境的不利，普希金的逝世和他的生活的不安，歌剧《路斯兰与柳德米拉》进展很慢，五年多的时间才写好它。

1842年11月27日，《路斯兰与柳德米拉》在彼得堡首次演出，同样是截然不同的两种反映：沙皇宫廷贵族敌视它；进步的俄罗斯文化界重视它。

1834—1844年间，格林卡写了很多作品：两部歌剧，许多歌曲，管弦乐《幻想圆舞曲》等。但是来自上流社会的攻击，使他难以忍受，1844年夏天他便离开彼得堡，去了国外，逗留三年之久，这一次他到了法国和西班牙。

格林卡在巴黎的收获不小，特别和柏辽兹交往，得益尤多。熟悉柏辽兹的创作，对格林卡有启发。在巴黎时期，格林卡有了创作一些管弦乐作品的构思，这就是以民间歌曲舞曲为主题的生活风俗性的作品。

格林卡在西班牙两年，研究了西班牙民间艺术、民间音乐。从民间歌手、吉他琴手的演奏里，学习了不少。两首西班牙序曲《阿拉贡·霍塔舞曲》和《马德里之夜》就是显著的收获。前者，以阿拉贡·霍塔舞曲的主题为基础，1845年底在西班牙写成；后者，以两首塞规第亚舞曲的主题为基础，回到俄罗斯最后定稿。

1847年格林卡回到祖国。1847—1852年之间，他是在斯摩棱斯克、平沙和彼得堡度过的。这期间完成了管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡雅》，它是以两支俄罗斯民歌(舞蹈歌曲《卡玛林斯卡雅》和婚礼歌《从高高的山后》)主题为基础的。

在彼得堡，格林卡的周围，聚集了许多年青的艺术家。他们为发展民族艺术而志同道合，其中有斯塔索夫和谢罗夫。这个小小的创作集体，常常参加古典作品的演出和关于艺术问题的

探讨。

1852年，格林卡再次去巴黎。这一回，他和梅耶比尔结识，交谈了许多音乐问题。格鲁克的歌剧的演出，给他不少启发。在巴黎，格林卡没有写什么。标题交响乐《塔拉斯·布尔巴》的写作由于自己不满意而未写完。

1854年，格林卡回到彼得堡，在他家里经常举行的音乐晚会，成了当时进步的重要社会音乐活动。参加者有斯塔索夫两弟兄、谢罗夫，还有达尔戈梅斯基和巴拉基列夫。格林卡对巴拉基列夫的启发充分地表现在六十年代"强力集团"的活动中。"强力集团"的成员都成了格林卡所奠基的俄罗斯古典音乐的继承者。

1854—1855年间，格林卡改编了一些管弦乐曲，完成了《幻想圆舞曲》的修改谱和一些歌曲。他的自传《札记》和《配器法》，也是这期间完成的。

《札记》以简洁中肯、生动形象的笔调，表达了作者的艺术见解，并描绘了国内外的生活图景。

《配器法》涉及到乐器的表现性能、乐器在乐队中的作用和它们的配合等专业问题；更论述了"乐思的美能引起乐队的美"的管弦乐艺术原则。

沙皇政权窒息着俄罗斯文化的发展，当时许多先进的人物象普希金、莱蒙托夫、谢甫琴科和波列札耶夫等，在生活和创作上都遭到了迫害。格林卡虽不象他们那样悲惨，但创作才能同样遭受到压抑。

1856年，格林卡又离开祖国去柏林。他给自己提出了创作任务：钻研前辈的音乐，发展俄罗斯合唱艺术，为此，他研究了古老的调式。

1857年2月15日格林卡在柏林逝世。同年，骨灰运回祖国

安葬。

格林卡的创作是在俄罗斯人民生活斗争的鼓舞下和民间艺术的深刻影响下成长起来的。因而具有着比较鲜明的民族特征和爱国主义思想。

格林卡常说:“人民的音乐是作曲家创作的基础，创作音乐的是人民，作曲家只是把它编写一下罢了。”这句话，在当时说来是很先进的，并且对俄罗斯年轻作曲家有直接启发,“强力集团”就是以“格林卡和人民性”当作自己的战斗旗帜的。

格林卡的创作，继承了祖国民族民间音乐和专业文化的传统。借鉴了西欧音乐的经验，同时与当时社会生活与先进思想有着比较紧密的联系，从而奠定了音乐上的俄罗斯民族学派的基础。

格林卡的歌剧«伊万·苏萨宁»和«路斯兰与柳德米拉»是他的作品中社会意义和艺术成就最大的两部。«伊万·苏萨宁»是充满了爱国主义深情的、历史题材的“祖国英雄悲剧”;«路斯兰与柳德米拉»是富于哲理性的、寓意现实的神话叙事诗篇。它们的艺术思想、音乐语言、戏剧结构和风格特点等，都有内在的联系。

«伊万·苏萨宁»叙述的是俄罗斯人民为争取自由和独立的斗争。通过一个俄罗期农民为了祖国而牺牲了生命的情节，描述了给予敌人以致命反击的俄罗斯人民的强大力量。

格林卡的第二部歌剧«路斯兰与柳德米拉»，是一部神话叙事歌剧。

格林卡交响乐作品不多。«卡玛林斯卡雅»、两首西班牙序曲«阿拉贡·霍塔舞曲»和«马德里之夜»、«幻想圆舞曲»比较突出。

格林卡交响乐作品的特点是：民间生活、景物素描、抒情写意的内容，民间歌舞曲主题变奏、俄罗斯衬腔的写法，古典奏鸣

曲式原则的运用，标题形象性，民间乐器的表现创造等。这些，在《卡玛林斯卡雅》中表现得很鲜明。

格林卡的室内乐作品有许多钢琴小品和一些重奏曲。他的钢琴小品的民间歌曲舞曲性、抒情性和变奏发展手法很明显。象波尔卡、圆舞曲、塔兰泰拉舞曲和夜曲《别离》、《夜莺》主题变奏曲等。

格林卡写了许多歌曲。歌曲是作者生活感受的抒情写意。它“只是用艺术形式表现自己的生活的某一瞬间、表现某一激动他的感情的手段”（斯塔索夫语）。而这感情又很多样：忧郁的和欢乐的、温柔的和热情的、诙谐的和悲剧的等。

二十年代的歌曲创作，格林卡还受到当时俄罗斯抒情歌曲的感伤音调的影响。只有《不要诱惑》有些创新。三十年代的歌曲，已显出格林卡的艺术构思和表现的特点。

三十年代，格林卡以普希金的抒情诗谱成的歌曲，象《柔和的晚风》、《我们的玫瑰花在那里》、《我记得那美妙的一瞬间》、《血液中燃烧起希望的火焰》等，均为佳作。这期间，以茹可夫斯基的诗作谱成的歌曲也很有特点，象《疑惑》和《夜半阅兵》就是。在意大利旅行期间写的《威尼斯之夜》和《胜利者》也很出色。

四十年代的歌曲创作中，套曲《向彼得堡告别》比较引人注目。这个声乐套曲表现出作者坚强勇敢地迎接生活、走出幻想、注视未来的感情。

格林卡晚年的歌曲创作，如根据歌德的诗写的《玛格丽特之歌》、《芬兰海湾》和《别说心痛的事》等，也不逊色。从这些歌曲不难看出作者在人物心灵深处的刻画上和朗诵音调的探寻上的艺术成就。

格林卡的歌曲的钢琴伴奏写得很简洁朴质，烘托声部，增色

不少。

达尔戈梅斯基是格林卡的直接继承者。

2．达尔戈梅斯基

达尔戈梅斯基（1813—1869），1813年2月14日诞生于图尔斯基省达尔戈梅村一个贵族家庭里。他的童年是在父亲的斯摩棱斯克的庄园里度过的。1817年，达尔戈梅斯基全家迁到彼得堡，从这以后，他的一生都是在这里活动。

生活优裕的家庭环境，使得达尔戈梅斯基年轻时期就得到正规的音乐教养。但是，自觉地走上民族音乐的创作道路还是在1834年和格林卡会见以后。当时格林卡正在写作歌剧《伊万·苏萨宁》。这个创作活动给达尔戈梅斯基不小启发，正如他自己所说："格林卡的例子使我认真地学起音乐理论来"。达尔戈梅斯基常住在格林卡家里，两人一同钻研西欧音乐名作。格林卡更把自己在德国学习的所得交给这位年轻的朋友。

三十年代末，达尔戈梅斯基写了一些歌曲，象《给我的孩子唱的摇篮歌》，显露了作者"用谈话的风格写歌曲"的特点，这是后来达尔戈梅斯基追求"语言音调"的最初尝试之一。

1839年，达尔戈梅斯基根据雨果小说《巴黎圣母院》的情节，写了歌剧《爱斯梅拉尔达》。雨果这部著作具有强烈的法国资产阶级革命思想。达尔戈梅斯基写成的歌剧《爱斯梅拉尔达》虽然很不成熟，但是，使我们看到作者对政治性、社会性题材的兴趣。

达尔戈梅斯基的创作思想和风格特点的形成，是和十九世纪四十年代俄罗斯整个文学艺术分不开的。当时别林斯基的社会哲学思想和文艺思想，果戈理的批判现实主义的作品内容和人物形象等的社会意义十分重大。达尔戈梅斯基也走上这条艺术创作的

道路：以一定的批判态度对待所描写的事物，忠实地再现周围的日常生活，忠实于自然，贯穿着明显的社会倾向性。

忠实地复制现实，描摹"自然"，是十九世纪四十年代以来俄罗斯文学艺术"自然派"的创作方法的基本特色。但这复制和描摹的主要之点在于它的特殊题材，也就是艺术家选择的描写对象。当时，他们最注意的描写对象是"平常人"、小官员、手工业者、彼得堡的贫民窟——"生活中的黑暗角落和陋巷"的居民、农奴、生活中的污浊面、恶俗面、屈辱和贫困等等。

1844年冬——1845年冬，达尔戈梅斯基住在巴黎。在这里，他对那些"远离自然"的法国大歌剧不以为然；而对在巴黎刑事庭的审判会上所见到的"戏剧场面"，觉得"所有这些现实的话剧是多么引人入胜。"同时，达尔戈梅斯基更进一步体会到民族的东西的可贵。

所有这些都为他回国后从实际的现实生活中选择题材进行创作做了准备。

标志着达尔戈梅斯基创作趋于成熟的作品，首先是四十年代末的歌曲。作者的声乐原则是表现的真实和自然，把具体的语言音调忠实地再现。这些，在下面的作品里已可看到：«我忧郁»、«又寂寞又悲哀»、«我还是爱他»等。它们反映了当时知识阶层的心理状态，这是"主人公"渴望爱情和友谊而找不到同情的热情自白。

除了上述这种刻画心理的歌曲作品以外，四十年代末五十年代初，达尔戈梅斯基还写了其它不同类型的歌曲。这些作品的总的特征是：富于鲜明的民族特点和民间风俗性和浓厚的生活气息；也有浪漫主义叙事曲的特点和喜剧性的讽刺倾向等，象«热恋»、«呵！静悄悄»、«我点蜡烛»、«丈夫从山后来»、«骑士»和«磨坊

主人》等。

达尔戈梅斯基根据普希金的诗写的《磨坊主人》，创造出喜剧的民间生活风俗的情景，把歌曲形式戏剧化，并赋予它以生动的对白的性质。其中两个人物形象(磨坊主人和他的妻子)描绘得很巧妙，这种描绘是以语言音调为基础的，它巧妙地把喝醉了的磨坊主人和他的妻子的吵闹表达出来。

达尔戈梅斯基在这个时期里的歌曲创作，直接为歌剧《水仙女》做了准备。在这部歌剧中结合了作者两条基本的创作路线，这两条路线正是在他的歌曲中已有所见的：心理刻画的朴实和描绘民间风俗生活的真实。

达尔戈梅斯基在1855年完成了歌剧《水仙女》。它是作者最重要的一部作品。这部歌剧的思想和情节是以普希金的同名诗剧《水仙女》(1832年)为基础的。诗剧《水仙女》是普希金的浪漫主义和现实主义相结合的作品之一。达尔戈梅斯基通过不幸的磨坊主人和他的女儿娜塔莎的悲剧，发出了社会的控诉。从而，达尔戈梅斯基就使自己的歌剧紧紧联系着当时最关心的社会问题，接近当时俄罗斯艺术的典型的"被污辱与被损害"的主题。

《水仙女》完成以后，达尔戈梅斯基的创作的基本原则——"我要使声音直接表现字句，我需要真实"，更形确立了。

十九世纪五十年代末和六十年代初，在俄罗斯经历了一个重大的社会发展阶段。这时期的中心事件就是1861年2月19日废除农奴制。十九世纪六十年代的俄罗斯社会现实带来文化诸领域的新的思想的觉醒，在车尔尼雪夫斯基和杜勃洛留波夫的活动影响下，形成了关于艺术的社会作用的新观点。先进的文学艺术热烈地揭露当时社会的黑暗，先进的文学艺术活动家围绕着《现代人》杂志，猛烈地向反动势力进行斗争。《现代人》培养出"对压迫

者的无限强烈的憎恨”，号召人们行动起来。同时，也出现了许多揭露性的杂志，像讽刺杂志《火花》就是著名的一个。达尔戈梅斯基后来也参加了《火花》的工作，在它上面发表了政论性的音乐批评文章。并自这时期起，达尔戈梅斯基以格林卡逝世后最重要的一位俄罗斯作曲家的身份，成为俄罗斯音乐活动的核心人物。“强力集团”也围绕着他发展起来了。他热情地期望着“彼得堡的音乐文化好像俄罗斯神话中的美人一样，不是每天而是每时都在成长着。”他是1859年成立的俄罗斯音乐协会的委员之一，以后被选为彼得堡分会的主席。

就在这时期里，在达尔戈梅斯基的作品中开始了新的一页，出现了六十年代所特有的社会倾向的揭露性的题材内容和人物形象。其中戏剧性的歌曲《老伍长》、讽刺歌曲《小蛆虫》、《九等文官》最有代表性。

晚年的达尔戈梅斯基仍然创作歌剧。他选定了普希金的诗剧《石客》作为题材，在1866年着手写它时说道：“我开始做一个不平常的事，我完全按原样、只字不改地给《石客》的场面写音乐”。

总的看来，达尔戈梅斯基的歌剧《石客》的成就是不大的。

达尔戈梅斯基于1869年1月17日逝世。

达尔戈梅斯基和格林卡一样，直接地影响了十九世纪六十年代俄罗斯《强力集团》和柴科夫斯基的创作活动。

当然，这期间，谢洛夫和安东·鲁宾斯坦的音乐活动的意义也不小。前者对俄罗斯音乐批评活动和音乐美学思想的发展贡献甚大；后者的教学与演出活动对奠定俄罗斯专业音乐教育的基础贡献也不小。

3. 谢　洛　夫

十九世纪俄罗斯的文艺批评活动，在别林斯基的年代里就建立起来了。六十年代以来，俄罗斯艺术家的特点是身兼创作、教学和理论研究等方面的工作。

谢洛夫(1820—1871)可以称为俄罗斯音乐批评活动的奠基者之一。他的美学观点是在和格林卡、达尔戈梅斯基的接触中，是在直接受到车尔尼雪夫斯基、杜勃洛留波夫的思想影响下形成起来的。同时，他又和斯塔索夫有着共同的目标。

谢洛夫的音乐批评著述首先出现在《现代人》杂志上。他并自1856年起，在彼得堡担任了《音乐与戏剧公报》的编辑。

谢洛夫研究和分析了许多西欧作曲家的作品。1858—1859年间，他在西欧与瓦格纳、李斯特、柏辽兹等人相识，他深入地了解了西欧歌剧创作的情况。回国以后他专心致力于研究和评论俄罗斯音乐创作与俄罗斯民间音乐的工作。他的著作《作为科学对象来看的俄罗斯民歌》是第一次科学地研究俄罗斯民间音乐的论文，它成了后来俄罗斯专业的"音乐民俗学"的一块基石。

谢洛夫是俄罗斯第一个专业的音乐批评家、音乐学家。他认为"作为一个批评家，要有多方面的才能和发展，而且对事物要有非常客观的分析。"他坚持寻找新的东西，"谁如果在那里停滞不前，安于现状，谁在艺术上的生命也就要枯萎。"

他认识到"批评是具有巨大的社会意义"的工作。他说批评文章应该写得纯朴中肯、由浅入深，因为"目的在于提高群众的音乐水平，培养群众的音乐趣味。"

谢洛夫钻研哲学、历史、文学、艺术各方面，密切地关心社会活动，并且遵循着别林斯基的话："批评在于从局部的现象中，

寻找和发现一般理性的原则。”

谢洛夫一生进行了二十多年的音乐批评和理论研究的工作。他对作家作品从具体研究分析出发，说出自己的见解。他的批评的准则是“提出作曲家的创作和他所处的时代环境的联系，从而引出迫切的音乐问题。”

总的说来，谢洛夫的美学观点大致如下:

他认为音乐在生活中的作用是反映真实，反映生活的真实，表达人的思想感情。他说:“音乐是心灵的语言，是直接表现最奥妙的感情。这样的感情的表现，甚至于是其他艺术的表现手段所无能为力的。”

他和1855年车尔尼雪夫斯基发表的《艺术对现实的美学关系》的美学观点是一致的。谢洛夫认为“艺术和音乐只有美是不够的，必须既美且真。”

谢洛夫认为“任何一个音乐作品都必须有它自己民族的特点，就象每一个民族有它自己的民族语言一样。而民族的语言又是和人民的历史发展分不开的。”

他认为“每一个作品都是在一定的历史条件下产生的。所以，批评它，要从那一个时代出发，不能离开这个历史条件，要把作品和它的历史时代统一起来看。”“任何一个艺术家不管他如何伟大，他都不能不从属于自己的时代的精神，不能不是他生活的那个时代的最忠实的表现者。”

谢洛夫批评歌剧创作的文章，提出了大致如下的一些论点:

作品要力求真实，使听众有说服力地相信“就是这样的”。

歌剧必须体现严肃的巨大的生活中的思想。

剧本和音乐必须有机地联系着。

歌剧的基本表现因素应该是音乐，而音乐的基本表现因素应

该是旋律,“旋律是一切表现因素的最重要的因素”。

反对歌剧中那种外在的、表面的、效果的因素。

谢洛夫认为器乐作品和声乐作品一样，它也可以同样地揭示出“人的内心思想感情”。

谢洛夫关于民族民间音乐提出的论点是，凡是真正的民族音乐家、作曲家，都应该是真正地和自己的民族民间音乐密切联系着。

谢洛夫在精力充沛的音乐批评活动之余，也从事音乐创作活动。不过，作为作曲家的谢洛夫比作为音乐学家的谢洛夫要逊色得多了。

谢洛夫的音乐批评活动和他的美学思想，对当时俄罗斯音乐文化起着良好的影响。

4. 安东·鲁宾斯坦

鲁宾斯坦(1826—1894)的最主要的历史贡献，表现在演奏和教学两个方面。

鲁宾斯坦是俄罗斯钢琴学派的奠基者。他认为“演奏的再现是第二次创造”，这是他的演奏的美学原则的主要之点。

鲁宾斯坦勉励自己的学生要勤奋地、非凡地和不断地用功;要体会技术锻炼的艰苦性和持之以恒的必要性。

鲁宾斯坦确实培养出不少优秀的俄罗斯钢琴艺术家，他们对发展自己的民族演奏学派作出了贡献。

鲁宾斯坦的演奏风格特点大致有下面这些:

力求表达不同作曲家的艺术思维特点和不同的时代特点。

解释作品时有自己的风格。

善于整体地对待作品，在作品中善于体现高潮。

真实地、构思统一地表现作品。

发挥和表现作品中的歌唱性。

把握"旋律是音乐的灵魂，而旋律也是演奏的灵魂"的中心。

鲁宾斯坦的创作在歌剧、声乐曲和钢琴诸领域都有尝试，但他的钢琴作品的艺术意义较大。鲁宾斯坦为钢琴写过五首协奏曲，虽然都不够成熟，但是它们对俄罗斯古典钢琴协奏曲的奠基作用是很大的。他也写了许多音乐会的钢琴练习曲和许多小品，其中象《F大调第三钢琴奏鸣曲》、《G大调变奏曲》、《船歌》、《夜曲》和《旋律》等比较有名。

他领导了1859年成立的俄罗斯音乐协会的工作，进行指挥、演奏活动。他致力于创办第一所俄罗斯专业的音乐学院——彼得堡音乐学院。鲁宾斯坦有硬搬莱比锡音乐学院的经验的缺点，但是这所学校对发展俄罗斯音乐文化所起的作用是很大的。

鲁宾斯坦有意识地举办过一系列的"历史音乐会"。系统地、从古至今地演奏钢琴作品，并且在演奏之前，亲自做专题报告，介绍作家，分析作品。

5. "强力集团"

"强力集团"的历史特征在于：它不是一个单纯以友谊结合起来的音乐家集团，而是一个有共同的思想的、由当时进步的青年艺术家所组成的战斗集体。

"强力集团"是在十九世纪六十年代俄罗斯社会运动高涨的条件下出现的一个社会文化力量。"强力集团"在音乐方面的活动，和当时先进的俄罗斯知识分子在其他不同的文化领域的活动一样，为确立和繁荣俄罗斯的民族文化作出了贡献，向当时沙皇的反动势力和反动文化进行了斗争。

"强力集团"更有意思的是在于，他们并不是从专业音乐学习生活中培养出来的，而是从热爱音乐、热爱祖国和热爱民间的基础上，进而走上专业的音乐创作道路的。

巴拉基列夫从格林卡和达尔戈梅斯基那里直接受到教益，并结识了斯塔索夫。后者是一个多才多艺的艺术家、音乐评论家，并且是"强力集团"的鼓舞者和艺术指导。

"强力集团"成员们的创作个性是按不同方式形成的，在其成熟时期的表现也都不一样。但这些年轻人的观点、志向和世界观、艺术观都有许多共同之点：他们都是生长在远离彼得堡的外省地区，在那儿各自最初的音乐印象是和家庭演奏与倾听民歌、接触民间有关的。同时在先进的思想影响下，他们得到迅速而稳固的成长。在当时说来，这些和在沙皇制度下的学校里所能得到的简直不能相比。

同样，"强力集团"的青年人也按着车尔尼雪夫斯基的《艺术和现实的美学关系》的原则进行工作。

"强力集团"的作曲家们一开始就鲜明地倾向于民间创作的研究。六十年代里，他们着手搜集、整理、改编和研究俄罗斯民歌。巴拉基列夫和里姆斯基—柯萨科夫在这方面的成果最大，而且也影响着与"强力集团"的创作目的相一致的柴科夫斯基。柴科夫斯基的《五十首俄罗斯民歌集》就是在1868—1869年写成的。

致力于民间创作的研究，不仅对他们的创作（题材、思想、内容、表现手法、主题材料和风格特点等）有了直接的启发，而且对以后整个俄罗斯音乐文化的发展有重大的影响。

他们在自己的器乐和声乐作品中，力求利用民间歌曲和民间音乐语言，而自己创作的旋律也渗透着民间的素质。这是他们的音乐的民族民间特征的一个重要方面。

"强力集团"的作品反映着过去和当时的俄罗斯人的感受、思考与期望，俄罗斯人的生活态度，典型的性格的诸方面。为了把这些内容体现到他们的作品中去，他们在音乐创作的题材范围、体裁形式、表现特点等方面就有了鲜明的特点。

"强力集团"致力于创作民间题材、祖国历史、面向现实的歌剧，标题形象鲜明的交响乐，各种器乐曲，通俗易解的器乐小品和声乐曲。

总的说来，他们在自己的作品里探求着思想内容和音乐形式的结合，专业的艺术表现和音乐的平易朴素的结合，革新创造和忠实于民间创作的固有传统的结合。

"强力集团"的作曲家们留下了丰富多样的作品。他们的才能虽有不同，表现了各自的个性，但都写了不少歌剧。他们认为歌剧是最有深度广度而又最直接"和人们交谈的一种手段"，必须通过这种手段把自己一切有力的思想献给人民。

他们各人创作的大致情况如下：

巴拉基列夫(1837—1910)写了许多歌曲，大型的管弦乐曲和钢琴作品等。

居伊（1835—1918）写了一些器乐小品和许多独幕歌剧、歌曲等。

鲍罗丁(1833—1887)写了一部歌剧，两部交响曲，许多歌曲和弦乐重奏等。

穆索尔斯基(1839—1881)写了四部歌剧，许多标题性器乐作品和歌曲等。

里姆斯基-柯萨柯夫（1844—1908）写了十五部歌剧，许多大型的器乐作品和许多歌曲等。

他们的作品各具自己的笔触，却又有共同的特征。这个共同

的特征乃是一致的思想信念和美学倾向所形成的。

“强力集团”的标题器乐作品注意具体生动的形象。

六十年代,“强力集团”在彼得堡创办了一所免费的音乐学校。这所学校在广大市民阶层中普及音乐知识，举办各种公开音乐会，传播了民族音乐文化。

在紧张工作的六十年代末期，他们更热烈地讨论了许多有关音乐演奏的问题，因为音乐必须通过演奏才能深入人心。他们要求演奏富于表情、纯朴、深刻和摒弃外表的效果。

十九世纪七十年代，强力集团的创作活动跨进了一个新的阶段：一方面是他们为俄罗斯专业音乐教育事业做出了贡献，另一方面是他们歌剧创作的成就。

在里姆斯基—柯萨柯夫、穆索尔斯基、鲍罗丁的歌剧中都鲜明地表现出“强力集团”的进步观点：对真理和生命的渴望和与民间创作的联系。他们揭示出民间的生活习俗、人民的历史等题材。普希金的戏剧《鲍里斯·戈都诺夫》成了穆索尔斯基的同名歌剧的基础，古老的俄罗斯史诗《伊戈尔王远征记》在鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王》中再现了，梅伊的历史剧成了里姆斯基—柯萨柯夫的歌剧《普斯考夫姑娘》和《沙皇的未婚妻》的良好材料。奥斯特洛夫斯基的《雪女郎》、果戈里的《五月之夜》和《圣诞节的前夜》都成了里姆斯基—柯萨柯夫的题材，后来他又以普希金的神话《萨旦王的故事》、《金鸡》为基础，创作了神话歌剧。

“强力集团”的这些歌剧，通过过去反映当时，有一定的社会现实意义。

“强力集团”对俄罗斯音乐文化的发展做出了重要的贡献。

6. 柴科夫斯基

柴科夫斯基(1840—1893)，1840年5月7日诞生于维亚特斯基省卡斯科—沃特金斯基的一个贵族家庭里。他的父亲是这里一个矿山工程师、官办的冶金工厂厂长，他的母亲是一个颇有修养的音乐爱好者。童年的柴科夫斯基从她这儿听到许多动人的俄罗斯歌曲。

柴科夫斯基十岁的时候被送到彼得堡的法律学校去读书。在法律学校学习的同时，柴科夫斯基又从钢琴家寇恩丁格尔学习钢琴，并且常去歌剧院，格林卡和莫扎特的作品使他感到很亲切。

1859年，柴科夫斯基在法律学校毕业。

1862年起，柴科夫斯基在彼得堡音乐学院学习作曲，他的老师是安东·鲁宾斯坦和扎列姆巴。

在音乐学院学习期间，柴科夫斯基已写了不少作品。其中最有代表性的是根据奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》写成的同名交响序曲。

这是年轻的作曲家受到六十年代激荡着的社会思想影响的最初反映：以标题音乐的形象，来表现“生活底戏剧”。

柴科夫斯基从交响序曲《大雷雨》起，即逐渐走上引导他写出幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》、《黑桃皇后》和《第六交响曲》等一系列作品的创作道路。这道路也是当时俄罗斯社会发展在知识分子的生活、思想等方面的复杂的反映。

1865年秋，柴科夫斯基在彼得堡音乐学院毕业。

1866年初，柴科夫斯基来到莫斯科音乐学院教书，一直到1878年。虽然他常感到教学和创作的矛盾，但是，两者相辅相成的关系对他的创作活动仍是有益的。六十年代俄罗斯的社会，

经历着巨大的政治和思想的发展，年轻的柴科夫斯基直接或间接地都投入这时期沸腾着的音乐生活之中。他在莫斯科教书、写作，也和彼得堡的"强力集团"建立了创作友谊，也关心社会音乐生活。可以说：柴科夫斯基在六十年代末到七十年代，社会生活的阅历使得他的世界观、艺术观、精神面貌、生活志向等方面成熟了。

当然，我们也要看到，虽然柴科夫斯基已经接近了六十年代以来俄罗斯平民知识分子的思想见解，并决定了他的创作的许多基本特点，但是，由于童年的教养、家庭的环境和生活的接触等原因，柴科夫斯基并没有能够克服自己思想中的矛盾和不彻底性。他有时充满信心，明朗乐观；有时却又感到苦闷无法摆脱，寻找不到出路。这种十分复杂的思想情况，在柴科夫斯基成熟时期的作品中都可遇到。

所以，我们看到，正是由于柴科夫斯基的世界观中的进步的民主主义思想决定了他的创作方向，但也要指出这个知识分子所经历的生活道路和创作道路的曲折。

1866—1877年间，也就是柴科夫斯基的"莫斯科"时期。他写了许多作品，有歌剧《总督大人》、《水神》、《近卫兵》、《铁匠瓦库拉》和《叶甫根尼·奥涅金》的一部分，奥斯特洛夫斯基《雪女郎》的音乐，舞剧《天鹅湖》，最初的三部交响曲，标题交响乐《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《里米尼的弗兰切丝卡》、《第一钢琴协奏曲》，钢琴小品(《四季》、《儿童钢琴组曲》、三首弦乐四重奏)和许多歌曲(《一句话也别说，我的朋友》、《又痛苦，又甜蜜》、《泪盈盈》、《摇篮歌》、《只希望一句话》、《小国王》、《可怕的刹那》等)。

总的看来，这时期柴科夫斯基的作品充满了明朗乐观、肯定生活的思想感情。但其中也隐现着作者在后来表现得特别强烈的

"悲剧性"的思绪，特别是那些标题交响乐。

这时期的前四部歌剧不算是成功之作，但为他后来完成的《叶甫根尼·奥涅金》做了有益的准备。

柴科夫斯基这时期致力于俄罗斯民间音乐的研究。他用俄罗斯民间旋律来充实自己的创作。最有代表性的是《第一弦乐四重奏》的"如歌的行板"。此外，在《第一交响曲》的终曲，歌剧《总督大人》和《近卫兵》、《雪女郎》的音乐，《第一钢琴协奏曲》中，都使用了民间旋律。

同时，柴科夫斯基正如"强力集团"一样，也表现出对标题音乐的重视。他的《第一交响乐"冬日的幻想"》就是一例。

在这一早期作品中，已表现出柴科夫斯基交响乐的一些风格特征，这就是不局限于大自然的描绘，而着重刻画人的心理活动。这些在他的《第二交响乐》中更为明显。

而对人的心理描写更为细致的是以下几部交响音乐：《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》和《里米尼的弗兰切丝卡》。

通过这些悲剧性的爱情主题，也反映出作者对这些人物的真挚的同情，这一点，从音乐的刻画中可以觉察。

柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》(1875年)则把我们引入完全是另外的一种意境中去。这是朝气蓬勃、明朗愉快的音乐。

1876年完成的舞剧《天鹅湖》，它的主题思想和音乐创造有一定意义，它为俄罗斯舞剧的发展奠定了基础。

这时期的钢琴小品以《四季》最有代表性。在十二个月里，分别描述了俄罗斯民间生活和作者个人生活的各种感受。

这时期的歌曲创作，流露了作者个人对生活的感情。

在后来柴科夫斯基的歌曲创作中一直保留着这个特点。

1877年—1878年柴科夫斯基完成了歌剧《叶甫根尼·奥涅

金》和《第四交响乐》，同时，他也写了明朗抒情、喜悦欢快的《D大调小提琴协奏曲》(1878年)。

和命运作斗争的主题思想，在柴科夫斯基第五、第六交响乐中继续展开着。

同时，他又写了很多管弦乐作品，有代表性的是序曲《1812年》(1880年)、与俄罗斯历史上的英雄形象有联系的《莫斯科大合唱》(1883年，合唱、独唱、管弦乐曲）和四首管弦乐组曲和《第三组曲》。

根据意大利民谣特点写成的管弦乐《意大利随想曲》和为管弦乐队而写的《小夜曲》，前者以明亮雄伟、扣人心弦，后者以精致典雅引人入胜。

另一方面，根据拜伦的诗剧写成的交响乐《曼弗雷德》，却描绘了一个孤独的、在生活中感到悲观失望的飘泊者的形象。

八十年代末和九十年代初，柴科夫斯基在国外好多地方旅行演奏。他的生活不安定也和八、九十年代以来俄罗斯的社会黑暗有关。1892年柴科夫斯基曾盼望艺术应该成为国家的重要事业。他说:“我以为，若是政府能够参加管理俄国艺术的各个部门，对于它将是一大好事……只有成立文化艺术部才能够期待各种艺术迅速地光辉发展，只有到那时候在一切艺术工作部门中间的统一行动，正规的关系和有机的联系才能确立。”在沙皇制度下这个理想不可能实现。沙皇制度不可能支持进步的、民主的事业。

残酷的沙皇制度下的社会现实，也促使柴科夫斯基考虑祖国的命运，而在自己的作品里，提出了关于人生的意义的问题。象歌剧《黑桃皇后》、《第五交响乐》、《第六交响乐》、许多歌曲(《微弱的烛光熄灭了》、《我和你在一起》、《又象从前那样的孤独》等)，就是如此。

但是，这时期里，柴科夫斯基也写出了许多热爱生活和明朗抒情的作品，象歌剧《伊奥兰特》、舞剧《胡桃夹子》、《睡美人》、《第三钢琴协奏曲》等。

《第五交响乐》，刻画了一个和命运斗争的形象。它有许多地方很接近《第四交响乐》。这里也有一个命运的主题，它贯穿在整个交响乐的四个乐章里，同时，它并不是一成不变的。在这首交响乐的开始部分，命运的主题轻轻地出现，其中听出有某种潜伏着的威胁力量。在终曲里，它表现为另一种全然不同的内容，这时，它转变为庄严的胜利的行进，作者在这里对向命运的斗争做出了肯定胜利的答案：人们必须战胜命运，扫清一切阻挡前进的障碍。

《黑桃皇后》是一部描写心理的歌剧。柴科夫斯基描写的盖尔曼的形象，丰富了普希金笔下的主人公的特点。剧中的三个主要人物：盖尔曼、少女丽莎和老伯爵夫人，体现了不同的思想感情和性格特点。盖尔曼和丽莎的爱情体现着生活的力量；占有三张神秘纸牌的老伯爵夫人的形象体现着敌视人类幸福的邪恶力量。歌剧的主题思想就是在这样的鲜明对比下展开和结束的。

《第六交响乐》内容的基础，正如柴科夫斯基在他以前拟写的、题名为“生活”的交响曲草稿上所注释的标题：青春、爱情、沸腾着的工作、困难的克服和尾声——死。

《第六交响乐》的末乐章所表现的是一个失望的、悲剧性的形象，是悲伤的挽歌，与生命的别离。作者好象在说：人的生命是短促的，死亡终归是不可避免的。

《第六交响乐》(1893)是柴科夫斯基最后一部交响乐，也是反映他的世界观和艺术成就的、最有代表性的一部作品。在这部作品里作者深刻地反映了当时俄国知识分子对社会现实的不满、愤慨和内心悲痛；但是也明显地暴露了他的软弱无力。

第五章　十九世纪末二十世纪初

一、总　　论

在欧洲十九世纪最后三十年内，资产阶级充分利用了十九世纪科学技术上的巨大成就，日益加深了对劳动人民的残酷剥削。靠侵略战争和对殖民地的掠夺，资本主义在几个主要国家内得到空前迅速的发展。资本主义的高度发展，就变成了帝国主义，列宁说："帝国主义是作为一般资本主义基本特性的发展和直接的继续而成长起来的。"①

欧洲的主要国家中，资本主义发展成为帝国主义，是在十九世纪末与二十世纪初。

"帝国主义是过渡的资本主义，说得更确切些，是垂死的资本主义"。② 帝国主义是资本主义体系腐朽和衰亡的时期，它带有了全面的反动性。由于财政资本和垄断，一切政治都是趋向反动统治的，而不是趋向自由的。为了攫取最大的利润，在资本主义国家的大资本家的策动之下，进行了国外资源和市场的争夺，引起了掠夺性的战争。

帝国主义时代的资本主义制度的主要矛盾日益加深。正如列宁所指出的："生产社会化了，但是占有制仍然是私有性的。社会化了的生产资料仍旧是少数人的私有财产。表面上大家公认的

① 列宁：《帝国主义是资本主义的最高阶段》，79 页。

② 列宁：《帝国主义是资本主义的最高阶段》，117 页。

自由竞争的一般架子依然存在，但是少数垄断者对其余居民的压迫更百倍的沉重、显著和令人难以忍受了。”① 另外，资产阶级和无产阶级之间的矛盾也达到极其尖锐的地步；工人运动成为这个时代的最主要的政治因素。

1871 年以后，在资本主义国家内形成了独立的无产阶级的政党。在马克思和恩格斯的领导下，展开了国际工人运动。就在这些年代里，马克思写出了《资本论》第三卷，恩格斯写出了《反杜林论》和《费尔巴哈论》等天才的著作。

工人运动的日益高涨引起资产阶级的恐惧，一切资本主义国家的资产阶级政党都无形中形成了反人民的联合堡垒，他们用尽一切办法破坏民主自由和民族解放运动。帝国主义时代资产阶级的反人民的罪行，不仅引起无产阶级的愤怒和抗议，而且引起包括农民、被垄断资本家压榨以至于破产的小资产阶级和知识分子在内的广大群众的反对。

总之，帝国主义时代，资本主义的一切矛盾达到了顶点。列宁说：“帝国主义是无产阶级社会主义革命的前夕。”

帝国主义时代资产阶级的反动、腐朽不仅表现在政治上，也反映在思想意识上。资产阶级坚决走唯心主义的道路。

在十九世纪、二十世纪之交，在“回到康德”、“回到伯克莱”，“回到黑格尔”等等口号下，产生了形形色色的资产阶级唯心论的流派。派别的名称虽然很多（如：新康德学派、新黑格尔学派、实证论、经验批判论等等），实质上却都在重复着两百年前的唯心主义者的陈词滥调。就在这时，十九世纪前叶所产生的叔本华之流的悲观厌世的哲学也普遍地流传起来。所有这些主观唯心论的哲学流派，都是与当时随着工人运动的蓬勃发展起来的

① 列宁：《帝国主义是资本主义的最高阶段》，19 页。

马克思主义思想和在自然科学中获得胜利的唯物论为敌的。他们的目的在于为反动的资产阶级辩护、为他们的利益服务。他们反对进步的、革命的社会力量。

帝国主义的形成，带来了与其弱肉强食的野蛮行为相适应的哲学思想。早在十九世纪中叶，资产阶级的哲学家就对社会发展的客观规律进行了任意的曲解。他们硬把社会看做人体，用生理的、生物的发展规律替代社会发展的规律。资产阶级中所盛行的斯宾塞尔(1820—1903)的反动理论，就是一个例子。他硬把达尔文的学说用来说明人类社会的发展，企图把资本主义的野蛮制度说成永恒不变的。

廿世纪初，法国哲学家柏格森(1859—1941)和奥国医生弗洛伊德的学说风行一时，这对于帝国主义的文学艺术起了很大的影响。柏格森认为靠逻辑和科学不能求得真理，只有靠直接的感觉(直觉)才能获得真理。弗洛伊德则完全否定理性的作用，说人的行为产生于自卫的本能，产生于性欲的本能。弗洛伊德的反动的社会学说为反动的资产阶级的野蛮行为找到了理论的根据，他加深了他们的民族歧视，支持了他们的侵略战争，毒害了人民的思想意识。德国尼采的唯心主义哲学则公开赞扬帝国主义的侵略，仇恨人民，仇恨革命，崇拜“超人”——其实指的就是野蛮的、残酷的剥削者和压迫者的阶层。

无论这些帝国主义的哲学家们怎样诡谲，却都无法掩盖他们腐朽的思想基础，即：狂妄的主观主义和严重的悲观主义。

资产阶级的文学艺术随着资产阶级的腐朽和没落，也走上了反动颓废的道路。颓废派的文学艺术就是帝国主义时代资产阶级的产物，是资产阶级反对民主力量、反对革命的无产阶级及其文艺的手段。颓废派文学艺术的哲学基础是主观唯心论。

颓废派的最初的现象之一是自然主义。自然主义产生于十九世纪六十年代，到七十——八十年代在西欧最为流行。它的哲学基础是实证论。自然主义者否认现实中客观规律的存在，他们把认识的作用降低到对偶然的、零碎的个别现象的描绘和“定影”；他们无视艺术中概括和典型化的手法，只求个别的、表面的现象的写真，不求揭示现象的内在涵义，不表现本质的、典型的、规律性的事物。正如法国自然主义作家左拉所说：“艺术作品是通过艺术家的气质反映出来的自然界的一个片段”。

与自然主义相近的印象主义，产生在六十年代的一群法国青年艺术家之中。他们猛烈地抨击当时法国的迂腐保守的官方艺术（代表官方艺术的是：国立美术院、音乐院、歌剧院和沙龙中的顽固势力）。从这种意义上说，他们是追求创新的。但是他们所走的道路往往是把艺术导向颓废和堕落。俄罗斯的批评家斯塔索夫说得很对：“马内（注：法国印象派画家）和他的印象主义派尽管在色彩、色调、气氛、光线等方面做了许多重要的实验，可是他们所注意的还只限于自己的印象，而忽略了那些比表面的、自然界的印象更重要得多的东西。他们甚至于忘掉了人，忘掉了人的心灵和人间的重大事件，忘掉了构成我们的生活、交织在我们的生活中的一切、一切。”

印象主义者说，艺术的任务在于把艺术家从周围世界获得的主观印象描绘下来，艺术家所要描绘的是现实中偶然发生的、瞬间的印象，为要把它表达得真实、细致、必须丰富艺术的手法。美术家们为了在绘画上尽量表达光线和空气的变幻所引起的印象，他们集中注意的是明暗和色彩的细致变化。因此，起初他们还稍稍丰富了自然主义的绘画（六十年代），到了八十——九十年代，他们却都成了专门描绘光线、云雾、泉水、天空等的大师。

他们对于人和人的性格，对于社会上的大事，已不发生兴趣。世界上的一切，在他们的眼目中都化为了光线、空气和水……。

印象主义是资产阶级文化艺术开始衰落的现象之一。印象主义者提出了不要思想内容的、反人民的"为艺术而艺术"的纲领，他们不要求真实地反映客观现实，只求复制瞬间的主观印象，他们排斥理性认识的概括和典型化。他们的主观唯心论的原理是符合于当时的反动哲学（新康德主义、马赫主义）的学说（否定客观性和认识的可靠性，把感觉与现实割裂，把理性与感性机械地分开）的。

印象主义在发展中与象征主义、表现主义及其他形式主义合流。

象征主义是十九世纪末、二十世纪初产生的完全脱离现实主义传统的艺术流派。他们坚决反对任何在文学艺术中反映客观现实的企图，他们宣称艺术所写的对象是假想的、未来的世界。他们认为诗意的象征（常常是一些暧昧、晦涩的词句）是沟通尘世与"另一世界"之间的媒介，把艺术家看作是一种特殊的少数人，他们能看到常人所看不到的东西；他们认为现实世界只是假想的世界，而事物的真象不是科学可能探知的，只有通过艺术、通过"形而上学的直观"，才能进入这个"超级的"理想世界。因此，象征主义的美学观是与唯物的、科学的美学观点相敌对的，它排斥艺术为社会服务的思想，力求把艺术引向神秘的道路，使艺术和宗教相接近。

自然主义、印象主义中所含的形式主义的倾向，在象征主义中更加完全地、清楚地暴露出来，它不但不能反映现实，而且常常歪曲了现实。它不把艺术看作是认识现实的手段，取消了艺术的认识作用。

帝国主义时代的欧洲资产阶级音乐艺术和其他文艺部门一样，反映出这个时代的资产阶级的生活和思想意识中的矛盾。即使是具有进步倾向的音乐家也都严重地受着唯心主义思想的影响。他们在政治态度上常常是模糊不清的，他们对现实社会中资本主义的腐朽的丑恶现象可能抱有反感，但多半不能看到社会现象的本质，更看不出解决社会问题的出路，这也就决定了他们对待生活的态度：有些人更孤僻一些，有些人则更市侩气一些。对于某些音乐家（如沃尔夫、弗朗克、德彪西等），音乐艺术是一种躲避现实斗争的防空洞，发泄个人内心苦闷的工具。对于另外一些音乐家（如拉威尔），音乐艺术则成为装饰现实或自我陶醉的工具。还有一些音乐家（如斯特劳斯），音乐艺术则成为宣扬和发泄极端个人主义思想感情的工具。在艺术创造上，这些作曲家都部分地继承了自己民族的古典传统，甚至吸取了某些民间创作的因素，同时他们在创作上追求着突出的独创性，常常以“革新家”自命。

二、法 国 音 乐

十九世纪七十年代，由于普法战争的影响，法国的工业发展远远落在美国、德国和英国的后面。当时法国主要是一个轻工业发达的国家，在生产中占主要地位的是奢侈品、时装、化妆品等等。手工业和家庭生产还占很大的比重。在另一方面，法国大部分是农业地区，而在农村经济中，仍然保持着农民小土地占有制。在法国当时的经济状况下小资产阶级的人数很多，他们的散漫性和动摇性充分反映在法国的政治生活中。

但是，七十年代，法国已开始进入垄断资本主义的阶段，换

句话说，也就是开始进入帝国主义时期。银行资本逐渐集中，到了九十年代初，达到了高峰，巴黎三个大银行控制着全国银行资本的70%；到了第一次世界大战前，法国全国人口的7%是靠利息为生的。这些资本的大部分是向国外输出的。所以列宁把法国帝国主义称做："高利贷的帝国主义。"

资本输出推动了资产阶级对殖民地的争夺，从八十年代起，法国资本家加紧了殖民地掠夺政策，侵入了北非、印度支那和马达加斯加。

从政治上看，自1870年普法战争法国遭到失败以后，翌年三月间，巴黎发生了世界第一次的无产阶级革命，建立了无产阶级专政——巴黎公社。但当时法国的工人阶级还没有十分成熟，而且没有能和农民结成联盟，因而革命遭到失败。巴黎公社虽然只存在了短短的七十二天，但巴黎无产阶级为实现自己的崇高理想所进行的英勇斗争，给世界无产阶级树立了光辉的榜样。

法国自巴黎公社失败后，保皇党和天主教会力图复辟，与之相对立的是资产阶级的共和党。在国民会议中，虽然通过了1875年的宪法，建立了一个资产阶级议会制的共和国——法兰西第三共和国，但是保皇党与共和派之间的斗争并未停止。反动派仍力图恢复君主政体，曾策划种种阴谋，反对共和制。最著名的诬害德莱福斯事件，就是王党反对共和的阴谋之一。当时法国进步的工人和知识分子（如文学家左拉）都参加了这次剧烈的斗争。

巴黎公社的失败使法国工人运动受到沉重的打击，但在七十年代末，法国工人运动又出现了新的高涨。1879年马赛工人会议组织了法国第一个独立的工人阶级政党；翌年，通过了马克思、恩格斯、盖德和拉法格共同拟定的党纲。

就在这时期，在法国工人运动中产生了机会主义。他们在工人会议上反对盖德的革命思想，他们主张温和的改良主义，造成了工人党内部的分裂。

从八十年代到九十年代，法国的阶级斗争愈益尖锐化，愈益暴露出资产阶级统治的反动和腐朽。由于物价高涨，工资降低，捐税繁重，农村破产，引起广大中下阶层的不满，工人的罢工运动是屡见不鲜的。这样的局面为社会主义思想的传播提供了很好的条件。工人党在下议院的代表在 1891 年还只有拉法格一人，1893 年则已增加到二十四人。但是议会选举的胜利冲昏了盖德，甚至拉法格的头脑，使得他们过分夸大了议会斗争的作用，向机会主义让步，最后自己也变成了机会主义者。

社会主义者内部的分化，形成了代表革命工人的利益的左翼（如卡尚等），但是它的力量很薄弱。因为当时整个西欧的工人运动仍然处在“比较和平”的斗争阶段中，还没有发展到尖锐的革命斗争阶段；同时因为法国当时的经济发展状况落后于德、美和英国，无产阶级的队伍还不够壮大和集中。

第一次帝国主义世界大战时期，法国社会党完全站在资产阶级立场，接受了“保卫祖国”的口号，积极支持了反动帝国主义的政府的备战。

在六十——七十年的法国革命运动中产生了不少表现革命的诗歌和文学，特别是巴黎公社诗人鲍狄埃、克雷芒、维尔美什等人的作品反映了当时无产阶级的革命斗争，尤其珍贵。在音乐方面产生了著名的无产阶级的《国际歌》。

在 1871—1917 这段时期内，法国文学艺术中展开了各种流派之间的斗争，这种斗争反映了过渡到帝国主义阶段的法国的复杂的政治生活。

早在十九世纪中叶，法国资产阶级的哲学已经倾向于实证主义。七十——八十年代，泰纳的思想在文学艺术领域中得到广泛的流传。他的理论就是以实证论的哲学为基础的，他提出"三种因素"论，他认为决定文化发展和艺术家的创作的是"种族、环境和历史时机"，他完全歪曲了历史发展的科学规律，用生物、生理、地理的因素替换了社会发展的规律。从这种理论出发，产生了文学中的自然主义流派。

七十年代法国文学中，自然主义最为流行，它标志着法国资产阶级文学的开始衰落。因为在自然主义者的作品中只消极地描写生活，这实际上表现出他们对资本主义社会现实生活是适应的、妥协的。自然主义的代表作家有左拉和龚古尔弟兄。

十九世纪末、二十世纪初，印象主义、象征主义、唯美主义等等流派出现，它们的影响及于文学、造型艺术以及音乐等各个领域。

1．鲍狄埃与狄盖特

巴黎公社诗人欧仁·鲍狄埃（Eugéne Pottier）是著名的无产阶级的«国际歌»的词作者。他于1816年10月4日生在巴黎，出身贫苦人家，1848年曾参加过反对资产阶级的革命斗争。在第二共和国的年代里他靠绘制纺织品用的花样为生，和厂主的剥削进行过尖锐的斗争，最后开设了自己的作坊，组织了绘图业的同业公会，并加入了第一国际。

1871年他当选为巴黎公社的委员，参加了第一个无产阶级的政府——巴黎公社——的一切活动。正如在1848年7月革命失败以后一样，在巴黎公社失败以后，鲍狄埃并未失望。相反，他更加坚定地继续进行斗争，他相信无产阶级的革命最后是必然

获得胜利的。正是因为这样，尽管在那凡尔赛军队对巴黎的无产阶级进行着最残酷的屠杀和迫害的时候，在斗争转入地下时，鲍狄埃还写出了伟大的、举世闻名的《国际歌》："起来，饥寒交迫的奴隶……"(1871年6月作)。

正如列宁所说："公社被镇压了……但是鲍狄埃的《国际歌》却把它的理想传遍了全世界，在今天，这首歌比任何时候都更有力。"

《国际歌》的曲作者是法国伟大的无产阶级作曲家狄盖特(Pierre Degeyter)。

狄盖特于1848年5月8日生在比利时的根特城，他早年和他的父亲一同参加过比利时的工人运动。后来随家迁居法国，入法国籍。1902年以后，迁居巴黎近郊圣德尼。

狄盖特年轻时住在里尔时，在教堂唱歌。他的音乐听觉和记忆都很好，很快就熟悉了许多教堂歌曲的曲调。那时他也常自己写词配曲，曲调大半采自民间流行的歌曲；假日或节日他常常在群众聚会的地方唱自己所写的歌，也曾领导过工人业余合唱队。后来，在圣德尼他成为工人业余合唱队的组织者和指挥者。

在法国阶级斗争非常激烈的年月里，狄盖特积极参加了工人运动。革命运动和他的音乐活动鼓舞着他，使他写出了杰出的革命歌曲。

如果说狄盖特在里尔所写的早期作品还有些是歌唱大自然和爱情的、略带感伤意味的歌曲(如《众花之王》、《燕南飞》等)，那末八十年代末的狄盖特的作品，则多半是些充满革命热情、积极反映当前尖锐的革命斗争的歌曲。1888年，狄盖特根据鲍狄埃的诗所写成的《国际歌》就是其中最突出的、最典型的例子。

《国际歌》具有极深刻的思想性，而且曲调与民歌有着密切的

血缘关系；它强有力地表现出了广大劳动人民群众的革命的崇高感情，它成为了全世界无产阶级的歌曲。正如列宁所说：

“一个有觉悟的工人，不管他来到哪个国家，不管命运把他抛到哪里，不管他怎样感到自己是异邦人，言语不通，举目无亲，远困祖国，——他都可以凭《国际歌》的熟悉的曲调，给自己找到同志和朋友。”

伟大的无产阶级歌手狄盖特一直是一个做家俱的木匠，靠自己双手劳动生活。狄盖特于 1932 年 9 月 27 日死在巴黎近郊圣德尼。他是法国共产党党员。

2．法国民族乐派

从普法战争以后到第一次世界大战时期，法国音乐有了空前的发展。由于普法战争的失败所引起的各个阶层的民族感情在这里起着很大的作用。

在 1870 年以前，法国作曲家大半都是从事轻歌剧的写作的。法国大歌剧的传统，好象是中断了，只是在罗西尼和梅耶比尔的创作中还可以看到一些传统的延续。而罗西尼和梅耶比尔都是外国人，他们称霸巴黎剧坛，对于法国民族歌剧传统的发展弊多于利。在交响乐方面，柏辽兹曾经是一个以发展法国交响乐为己任的坚强的战士。但是，我们知道他一生是受尽了巴黎上层阶级的冷遇的。当时的法国社会，对于器乐、特别是本国人所写的器乐，是漠不关心的。

现代法国民族乐派的奠基人是西撒·弗朗克(1822—1890)。他的原籍是比利时人，从 12 岁起，迁居到巴黎。七十年代他在巴黎的活动，吸引了一群环绕在他周围的志同道合的音乐家，其中大部分是他的学生（1872 年起，他任巴黎音乐院风琴教授）和

朋友。他们彼此交换作品，交流创作经验，讨论音乐问题。他们建立了一个组织，叫做“民族音乐协会”（“Societé Nationale de Musique”）。在这个组织的推动下，许多法国有才能的作曲家(其中包括圣桑、沙布里埃、丹第、德彪西等）创作出具有艺术水平和独创性的作品；这个组织保证了这些作品的演出，给作曲家以很大的鼓舞。由于他们经常演奏本国人创作的优秀作品，也逐渐扭转了当时一般盲目崇拜德国音乐的心理。他们的第一次音乐会于1871年11月25日在巴黎的普莱叶尔大厅演出，标志着法国器乐复兴的开端。

弗朗克在创作上的成就是和“民族音乐协会”的活动分不开的。他为钢琴、小提琴、大提琴所写的三重奏就是协会第一次音乐会的节目之一。而且1874年以后他的一些重要作品，也大半都是在这种音乐会上演出的。但是他的作品并不为当时的听众所理解，不为当时的权威所赞许，只有他的弟子能够欣赏。

弗朗克在四十年代初已经开始写大型作品，包括4首钢琴三重奏、一些艺术歌曲和许多钢琴曲。他在巴黎的生活很穷，靠教私人学生并在教堂里弹奏风琴维持生活。他在教堂的即兴演奏引起很多人的赞赏。教堂的职务也助长了他的宗教意识，使他写了不少宗教音乐，其中最著名的是两部清唱剧：«赎罪»（1873）和«幸福»(1869—1870)。

弗朗克的创作有他的独特的风格，但也明显地可以看出他和古典传统的联系。例如他的两首最著名的钢琴曲：«前奏曲、圣咏与赋格»(1884)和«前奏曲、咏叹调与终曲»（1886），显然是在巴赫的前奏曲与赋格的基础上发展而成的。而在发展的过程中，又吸取了古典乐派和浪漫乐派的经验。由于内容表现上的要求，弗朗克扩大并丰富了巴赫的旧形式，创造了新的形式。

在交响乐创作方面，弗朗克一方面受柏辽兹和李斯特的影响，写了一些标题交响诗，如：《埃奥里德》（1876），《遭诅咒的猎人》（1883），《精灵》（1885）；同时，弗朗克的《d小调交响乐》又发展了古典交响乐的传统。他创造性地采用了古典奏鸣套曲的形式，表现了戏剧性的内容。这部交响乐分三个乐章，在一开始的引子中呈示出与李斯特交响诗《前奏曲》相似的问话式的主题，它渗透在整个第一乐章中，并在第二乐章（Alegretto）和末乐章（Allegro non troppo）中得到发展。交响乐以乐观明朗的音响结束，仿佛表现出生活中的疑问终于得到了圆满肯定的答案。这个交响乐富于强烈的戏剧力量，与弗朗克的宗教音乐相比较，在性质上完全是两样的。

弗朗克为钢琴和管弦乐队所写的《交响变奏曲》，根据两个主题加以变奏，结合了变奏曲和奏鸣曲形式的特点，钢琴和乐队合为一体，在古典钢琴协奏曲上加以发展，别具风格。

在和声的运用方面，弗朗克大胆地丰富了和声语言的色彩，后来法国印象派作曲家德彪西很受他的影响。

除去弗朗克以外，十九世纪末致力于法国音乐艺术复兴运动的，还有圣桑、拉罗、和沙布里叶等人。他们都是“民族音乐协会”的成员。他们的创作才能虽然稍逊于弗朗克，但也都写过不少好的作品，如：圣桑的歌剧《参孙与达丽拉》、交响诗、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等；拉罗的大提琴协奏曲、小提琴协奏曲（《西班牙交响乐》）及室内乐曲；沙布里叶的管弦乐曲《西班牙》等。

在弗朗克的学生中，还有不少有才能的作曲家，如万桑·丹第（1851—1912）、受松（1855—1899）、杜帕克（1848—1933）等，都对法国十九世纪末二十世纪初的音乐文化发展作出不少贡献。

3. 德彪西与拉威尔

德彪西(Claude Achille Debussy)是法国十九——二十世纪最著名的作曲家之一。他早年就已显出特殊的音乐才能,但是由于他的才能是在资产阶级社会和文化日趋衰落腐朽的条件下发展起来的,他的创作逐渐脱离了古典音乐艺术的现实主义的原则,走向现代主义道路。他的管弦乐曲《牧神之午后》(L'aprés-midi d'un faune),根据维尔兰(Verlaine)、包德莱尔(Baudelaire)等人的诗所写的歌曲,24首钢琴前奏曲等,都体现着他的印象主义的创作方法。但在有些作品中,也有现实主义的特征,是和他的印象主义的美学观点相矛盾的。特别是在风景的描绘上,往往表现出德彪西在声音色彩的运用方面掌握了崭新的技巧。

德彪西(1862—1918)出身于巴黎近郊的一个小资产阶级家庭,没有音乐家庭环境和传统;但由于从小喜欢音乐,并有一定的才能,1873 年考入巴黎音乐院。

德彪西在巴黎音乐院作学生的年代,是自命为革新家的。因为七十年代的巴黎音乐院,是一个非常陈旧而保守的官办"学府",学究式的教学体系严重地约束着学生的艺术创造才能的发展。有新见解的教师往往是受排挤的,例如弗朗克当时就只被聘为风琴教授,学校当局并不承认弗朗克在作曲上的成就。德彪西在学习时怀着要打破成规的强烈要求,他凭着自己的敏锐的听觉和熟练的键盘和声,想寻找新鲜的音响组合,他常常即兴弹奏一连串的增和弦、九和弦、十一和弦……,全不按照传统的规则加以预备和解决。因此他常常遭到教师的责骂,但是他坚持寻求自己的、"新"的音乐语言。

1880 年作曲教授吉洛赞赏了德彪西的才能,他们之间结成

了友谊。在未到吉洛班上学作曲之前，1879年德彪西曾随梅克夫人到威尼斯、罗马、维也纳等地旅行。在维也纳，第一次听到瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊梭尔德》，他一直予以很高的评价。夏天，他由欧洲来俄国，接触到柴科夫斯基、包罗丁、里姆斯基一柯萨柯夫等人的作品，并在莫斯科听到茨冈人的音乐，给他留下深刻的印象。

1884年，德彪西以《浪荡儿》大合唱曲获得罗马大奖金，这部作品是在二十五天内完成的，虽然很富于戏剧性，但显然是遵守学院的风格写的，和他所写的其他作品不同。他的先生吉洛曾对他说过："你写的那些歌曲很有意思，但必须搁一下，不然你就永远得不到罗马大奖金。"1885年德彪西来到罗马，住在梅迪契别墅中，不能和罗马社会生活发生直接联系，周围都是一群水平很低的获奖者，整天在一起造谣生事，使他感到十分苦恼。他不得已，只好埋头钻研文学和音乐作品。当时他最喜欢的是两种音乐：一种是瓦格纳的《特里斯坦与伊梭尔德》，另一种是他在罗马听到的十六世纪的宗教音乐（帕勒斯特里那、拉索的作品）。

1887年德彪西回到巴黎，按规定他必须交四个作品，但他只交出两个：《苏雷玛》和《春天》（1887年底完成）；另外两部作品：《升入天堂的姑娘》和供钢琴及管弦乐用的幻想曲，都是回巴黎后写的。这些作品都曾受到学院的批判，评判人认为作者只想写些奇怪的、无法理解、无法演出的东西，并且表示：希望时间和经验能够促使他的思想和作风有所改变。

在八十年代，德彪西还写了不少歌曲，如根据维尔兰的诗所写的《被遗忘的短歌》（1888）和根据包德莱尔的诗写成的五首歌曲。从这些作品中可以明显地看出，在八十年代的后半，德彪西已完全陷入印象主义和象征主义的泥沼之中。

1890年德彪西与以马拉尔美为首的诗人集团接近，在那里找到了自己的创作道路的根据。原来马拉尔美在巴黎有一文艺沙龙，在那里聚集着一切反对官方艺术的青年文艺家，德彪西在那里交了许多朋友。德彪西和那些象征派的诗人一样，不断寻找新的语言，在表现手法上力求精雕细琢。像马拉尔美一样，用暗示比喻的手法，像维尔兰一样，写"朦胧模糊的心情"，写"介乎音乐与语言之间的情绪"。他接受了这些象征主义诗人们的唯心主义的思想，欣赏他们的诗，为他们的诗谱曲。

和象征主义者一样，德彪西也很醉心于异国情调。1889年在巴黎举行的世界博览会上，有爪哇、柬埔寨及其他东方民族的歌舞表演，大大引起他的兴趣。为了尽量摆脱西欧学院式的传统，他对东方民族、俄罗斯的音乐进行了研究，并追寻古代帕勒斯特里那、格里哥利圣咏、十六世纪法国歌谣等的音乐语言。在原始的语言之中他看到还有未经利用的丰富宝藏，找到音乐表现方法革新的道路。九十年代他接触到了穆索尔斯基的创作，穆索尔斯基的歌剧«包里斯·戈都诺夫»和歌曲给他很深刻的印象，但德彪西并不曾和穆索尔斯基接近，他并不了解穆索尔斯基的音乐之所以具有巨大的戏剧力量，是因为它的音调源于祖国的语言和民歌，而他自己却是在追求贵族式的、消极的、细腻的感觉。

德彪西在1889—90年参加了拜勒特举行的瓦格纳音乐剧的演出，但从这时起，他在准备写一种"为传达心灵状态而宁可牺牲情节"的音乐剧，他越来越离开了瓦格纳的原则。1889年，德彪西在同他的老师吉洛的谈话中，说出了他的理想："我所赞赏的瓦格纳的一些东西，我不打算去模仿。我想着另外一种戏剧形式。文字无能为力的地方，才开始音乐的作用，音乐是为无法表现的东西而设的。我希望它仿佛从朦胧中来，又回到朦胧中去，

所以它永远是简单而朴素的。”为此，他必须要找十分含蓄而隐晦的诗词作为创作的根据。1892年夏天他读到了象征派诗人梅特林克的剧本《贝里雅斯和梅里桑德》，他认为这个剧本完全符合他的要求；这里的语言微妙含蓄，可以用音乐来加以引伸。

德彪西从1892—1902，用了十年功夫，写成这部歌剧，他曾不断加以修改。在这同一时期也写了一些其他作品，如声乐曲：根据自作的散文诗写成的歌曲(1893)和根据鲁伊斯的诗写成的《比里蒂斯之歌》，管弦乐曲《牧神之午后》(根据马拉尔美的诗，1892)、《夜曲》(“云”、“节日”、“水仙”。1897—1900)和《弦乐四重奏》(1892)，这些都是代表着音乐中的印象主义思想的作品。

歌剧《贝里雅斯和梅里桑德》于1902年4月30日在巴黎喜歌剧院首次上演，轰动一时。“成功”的原因，主要在于这个戏表现了当时西欧所谓“上层社会”的思想倾向。在梅特林克的戏中，人是任凭命运来摆布的。人至多只知道他要什么，爱什么，但他不知道为了什么，人活着，人死，都不知为了什么。这种宿命论的思想，充分反映出欧洲资产阶级的萎靡不振的精神状态。

在歌剧《贝里雅斯和梅里桑德》之后，德彪西的重要作品有三首交响音画：(1)海上——从黎明到正午，(2)波涛翻滚，(3)风和海的对话。三曲合在一起，总名为《大海》。

1901—1907年所写的钢琴曲，色彩较开朗，技巧亦渐丰富，如《影象》，《快乐岛》，《版画》等。1908年写了《儿童园地》。

德彪西的钢琴前奏曲分两卷。第一卷作于1909年，第二卷作于1910—1913年。每篇前奏曲都有标题，附记在曲子的末尾。标题往往不足以代表乐曲的题材，它们更主要地是代表着作曲家的主观的联想，所以含义常常是含糊不清的。这些前奏曲大部分是作者对外界景物的刹那之间的感受，象是一些很精致的小幅音

画：但景物好象来自远方，只能给人隐隐约约的印象。

1911 年德彪西发表了他为意大利文学家邓南遮的剧本«圣塞巴斯梯安»所配的音乐，音乐充满了宗教的神秘主义的气氛。

在第一次大战时期他的作品不多。重要的有：钢琴练习曲 12 首，三首奏鸣曲：(1) 大提琴和钢琴合奏的，(2) 长笛、中音提琴和竖琴合奏的，(3) 小提琴和钢琴合奏的。从这些奏鸣曲可以看出，德彪西并没有能很好地运用这种古典套曲的形式，它们名为奏鸣曲，实际上只是由几个具有特性的小曲结合而成的组曲，这是德彪西在音乐思维上接受了绘画中的印象主义影响的结果。

和德彪西同时代的法国另一个重要的作曲家是拉威尔。

拉威尔(1875—1937)生在法国和西班牙交界的一个名叫西布尔的城镇里，母亲是西班牙人。拉威尔生下来不久，就随父母迁到了巴黎。在拉威尔的童年时代，常常听到母亲为他唱的西班牙歌曲，这无疑地给他留下了很深刻的印象。14 岁时拉威尔入了巴黎音乐院的预备班，1897 年在当时著名的作曲家弗莱的班上学作曲。

早在学生时代，拉威尔的创作就努力地去追求独创性，他在旋律、和声以及钢琴织体方面都有一些新的创造。但是，和德彪西一样，他也遭到了学院派的反对。同时，他的早期的钢琴作品如：«悼念公主的帕凡舞曲» (1899)，«喷泉» (1901)，«镜» (1905)，«F 大调弦乐四重奏»(1902—1903)，有管弦乐伴奏的声乐套曲 «谢赫拉查德» (1903)和一些钢琴小奏鸣曲(1903—1905)，都显露出他在风格上已受到当时印象主义艺术思潮的影响，而且也显露出德彪西的风格的影响。因此，当时人们常常把拉威尔和德彪西相提并论，甚至于说他是德彪西的模仿者。

从后来拉威尔创作的发展来看，他逐渐摆脱了印象主义的美学思想的拘束，写出形象更加清晰、感情更加明朗的作品。

1905年开始了拉威尔的创作旺盛时期。他的创作体裁极为广泛，其中最出色的作品有：竖琴与管弦乐合奏《引子和快板》(1906)，管弦乐曲《西班牙狂想曲》(1907)，无钢琴伴奏的独唱曲《五首希腊民歌》(1907)，独幕歌剧《西班牙时间》(1907)，钢琴套曲《夜神》(1908)。舞剧《达夫尼斯和克罗哀》(1911)，《鹅妈妈》(1909—1911)，钢琴组曲《库普兰的墓志铭》(1917)，小提琴与管弦乐合奏的《茨冈狂想曲》，管弦乐曲《波列罗舞曲》，两首钢琴协奏曲(1931，——其中一首只用左手弹奏)。

拉威尔创作的第一个特点，在于它们是以法国传统的音乐文化为基础的：他一面继承了法国古典作曲家拉莫和库普兰的典雅而清秀的艺术风格，另一方面又发展了柏辽兹和比才那种鲜艳绚烂的配器色彩。他的作品从内容到表现手法都有自己的特点，而且都具有清晰明确的逻辑和形式。

拉威尔的创作的第二个特点，在于它们是从民间创作吸取素材的。在他最好的作品中，西班牙民间音乐的特点占着重要的地位。其中常常充满西班牙民歌、舞曲的旋律和节奏；但是，他只是自由运用民间音乐的特点，而不是引用民间音乐的主题。拉威尔不仅热爱西班牙的民间音乐，而且也热爱其他民族——特别是东方民族的民间音乐。他曾改编过希腊民歌、玛达加斯卡民歌。

德彪西和拉威尔对十九世纪末法国音乐文化的发展产生了很大的影响。他们对法国音乐文化的发展，较弗朗克和“民族音乐协会”所做的努力更前进了一步。因为弗朗克等人在发展法国音乐文化时，基本上还是以德国古典主义和浪漫主义音乐传统为基础的；而德彪西和拉威尔则打破了这个限制，从法国古代、从民

间吸取了自己民族音乐文化的因素，加以发展的；他们曾与学院派进行过激烈的斗争，打破了学院派的传统的教条，自己创造出一种全新的表现方法，这种变革，在当时应该说是有一定的积极意义的。

但是，在当时具体历史条件下，由于他们在思想上受到唯心主义的世界观的局限，在创作上又严重地受着印象主义思想的影响：他们的题材往往很狭窄，内容往往脱离实际社会生活，不能反映当时社会生活现象的本质。在最好的情况下，他们也只能描写景物，供人欣赏，装饰生活而已。

三、德 国 音 乐

1871年普法战争时，在德国各邦君主的拥护之下，普鲁士王威廉一世称帝，宣告德意志帝国成立，德国统一了。但是这种统一，并没有经过群众起义，没有通过革命的手段摧毁德国旧的容克贵族地主的封建制度，而是“自上而下”的统一，是以赫亨佐伦王朝为首的大地主和大资本家的统一。他们把一个皇帝强加在人民的头上，而实际掌权的却是最反动的大臣俾斯麦。

这个由二十五个国家联合而成的统一的帝国，实际上只有普鲁士占有统治的地位。普鲁士的强大，使德国统一起来，于是普鲁士王成了德意志的皇帝，普鲁士的容克贵族地主成了德国全国的最有权势的阶级。

德国统一以后，资本主义得到飞速的发展，七十——八十年代的德国产业革命，重工业和一些新的工业部门的飞速发展，使德国很快地变成一个工业国。八十年代德国工业已开始集中，卡德尔在当时虽然还不多，但到了十九世纪末则已成为经常的形

式。随着资本主义发展而来的经济危机（1890年，1900年，1907年）破坏了国家的生产力，但同时也促使生产进一步集中，走向帝国主义阶段。

帝国主义的统治给德国人民带来更大的灾难：农民和工人受到残酷的剥削，变为无产阶级；小资产阶级原来在德国为数很多，也大多数因受压榨而破产。只有少数垄断资本家和容克贵族地主不断获得巨额的利润，到了二十世纪初，全国的资本落在数百家容克贵族和大资本家的手中。

随着垄断而来的是迫害人民群众的全面的反动统治。这种反动统治势力是曾遭到德国社会进步力量的反击的；但是在十九、二十世纪之交，德国进步力量很分散，而且内部也还存在着严重的矛盾。

由于帝国主义资本主义的发展而破产的小资产阶级，对于垄断经济和贵族统治的不满虽然日益加深，但是城市小资产阶级的反抗性却又是最不坚强、最不彻底的。只有工人阶级才是帝国主义的最强有力的反抗者。

在马克思和恩格斯的经常帮助下，工人运动中的先进力量在七十年代就创立了强有力的政党——社会民主党。1875年三月在哥达城召开的统一大会，合并了德国工人的两个组织：在拉萨尔影响下的德国全国工人联合会和以倍倍尔为首的社会民主党。

在工人运动中，倍倍尔和李卜克内西依靠着先进工人对各式各样的机会主义者进行了斗争。

社会主义运动的迅速展开，使俾斯麦大为恐惧。1878年，在俾斯麦的主持下，“帝国会议”通过了反对社会主义者的非常法令，根据这个法令，禁止了工人阶级的组织、集会和刊物。

但是，非常法令阻挡不了工人运动的发展，工人和反动势力

的斗争仍然日益高涨；大罢工的浪潮，也在各地泛滥着。在工人运动的压力下，统治阶级终于不得不在 1890 年把非常法令撤销。

同时，统治阶级力图阻碍社会民主党变成工人阶级的战斗的党：收买了当时党内的机会主义分子、伯恩斯坦和后来的考茨基之流，作为工人阶级内部的资产阶级代理人，使他们变成了工人阶级的叛徒。

在马克思逝世（1883 年）后，恩格斯一直领导工人向机会主义者进行着不调和的斗争。他在 1891 年发表了马克思杰出的论著《哥达钢领批判》（1835），同年，他严厉地批判了 1891 年在耶尔福通过的社会民主党的钢领。恩格斯对修正主义者的斗争，只有在他死后(1895)才中断下来；可是，早在九十年代，列宁就已继续了这个伟大的事业。

1905 年的俄国革命，对德国的工人运动发生了重大的影响。在 1905—1907 年期间，工人罢工和示威运动广泛展开。大战前的工人反帝运动更加剧烈，常常遭到统治者的武装镇压。

从十九世纪末起，德国帝国主义者一面巩固国内的反动统治，一面策划与其他资本主义国家争夺市场、殖民地和物资原料的战争，最后想达到德意志帝国统治全世界的目的。他们不但加速资本的集中，扩张军备，而且对广大人民群众进行资产阶级民族主义、沙文主义的思想教育。

德国所发动的世界大战以德国帝国主义的崩溃告终了，开始了德国人民历史上的革命时代。1918—1919 的革命高潮虽然暂时失败了，但是，在这场对垄断资本家及其走狗的武装斗争中，大大丰富了德国人民的政治经验。

在 1918—1919 的革命战争中诞生了德国共产党。

从十九世纪末起，随着统治的剥削阶级与被统治的被剥削阶

级之间的矛盾的日益尖锐，产生了两种势不两立的德国文化。德国容克贵族和资本家尽力培植大日耳曼主义的民族主义的思想，借以毒化人民，蒙蔽人民。早在七十——八十年代颓废派的文学艺术就在德国广泛流传起来。在哲学方面，反动的、为帝国主义服务的哲学家又重新把康德和黑格尔捧了出来，夸大宣扬了他们全部哲学中最反动的部分，自命为“新康德主义者”和“新黑格尔主义者”。

在八十——九十年代，德国资产阶级文学家当中，自然主义广泛流传，当时他们认为自然主义的艺术才是“新的”、“现代的”艺术。

十九世纪末出现了一个最激烈的唯心主义者，也是一个最反动的文人——尼采。从表面上看，他好象也是反对当时的资本主义社会现状的，但他是站在极端反动的立场来不满现状的。他认为当时的社会过于民主了，他认为社会本来就应该划分为“奴隶”和“统治者”两个阶级。在他理想的社会制度中，统治者有对“奴隶”阶级绝对统治和剥削的权力。这个统治者的代表者就是“超人”，他不受任何善、恶等道德以及理性观念的约束，可以任意妄为。因之，他也赞颂战争。不仅如此，他还有一套极其反动的艺术理论，他认为艺术家是有天才的疯子，艺术的泉源是由于个性乖僻而感到的孤独和痛苦。他公开反对艺术反映现实生活，因为他认为现实世界只是一团混乱，是不可知的。

尼采的反动思想在十九世纪末的德国文学艺术中起过非常深远的恶劣影响。在这种思想影响下，产生了德国文学艺术中的象征主义和表现主义。

1871—1917 之间的德国资产阶级的进步的音乐家和当时进步的文学家和艺术家一样，一方面坚持德国古典文艺的现实主义

的传统，一方面也往往在一定程度上受到上述反动思潮的影响。

以下介绍这一时期的德国重要的作曲家及其创作。

1. 沃　尔　夫

沃尔夫生于1860年，死于1903年。这位作曲家出身小资产阶级，他的父亲是一个皮革商。沃尔夫于1875年入维也纳音乐院时，曾遭到父亲的阻挠和反对。但他又因为不满意当时的学校生活，两年后被学校当局借口“违反校规”开除了。离开学校之后，沃尔夫的生活非常贫苦；在极困难的条件下，他坚持自学。他没有钢琴，只能从图书馆借出书谱，深入钻研德国古典大师巴赫和贝多芬的作品以及舒柏特和舒曼的歌曲。

在现代音乐家中，给他影响最深的是瓦格纳。他对于瓦格纳的尊崇，几乎达到偶象崇拜的地步。当时乐坛上仍然继续着瓦格纳派与勃拉姆斯派之间的争论，沃尔夫坚持站在瓦格纳一边，与汉斯立克之流进行斗争。应该指出：当时一切保守势力（作曲家和评论家）都把勃拉姆斯捧做他们的领袖，勃拉姆斯自己却很少表示意见。但沃尔夫的评论文章，却引起不少自命为勃拉姆斯派的人们的反感；这些人在演奏沃尔夫的作品（1833年沃尔夫根据克莱斯特的剧本写成的交响诗）时故意恶意地加以歪曲，从而对他进行嘲笑和攻击。

沃尔夫毕生想从事歌剧创作，但是他这方面的才能没有得到充分发展，他没有能写出成熟的歌剧作品来。他的主要作品是艺术歌曲。沃尔夫的艺术歌曲的特点是：他在歌曲创作中运用了歌剧创作的原则——特别是瓦格纳的歌剧创作原则。当然，他并不是把瓦格纳的歌剧创作原则机械地搬用在歌曲创作中，也不是简单地模仿。

沃尔夫的创作原则和瓦格纳的创作原则，其相似处在于：瓦格纳把“戏剧”做为音乐的基础，沃尔夫把“诗”做为音乐的基础。

从这个原则出发，沃尔夫首先对于自己所选的诗必须有深刻的理解和感受，在谱曲时要求十分吻合原诗的精神，使诗和曲融合为一，不掺杂作曲家自己主观的感情。其次，诗中的形象和情感是通过诗中具体情节的展开刻画出来、表达出来的。沃尔夫认为：音乐家的任务，在于使自己的音乐和诗作的原意吻合；但是，音乐并不只是照样描画诗的内容而已，而是要用音乐的表现手法丰富诗中的形象。

沃尔夫的歌曲创作既然从诗出发，所以对不同的题材、不同的诗人的诗，各有不同的处理。他的歌曲作品主要是一些诗人的作品的选集，其中有：《莫里克歌曲集》，《爱亨多尔夫歌曲集》，《歌德歌曲集》，《凯勒歌曲集》等；其次，以外国诗歌做歌词的有：《西班牙歌曲集》和《意大利歌曲集》。

在这些歌曲集中，最先出版而且流传最广的是《莫里克歌曲集》（1888），它受到广大市民的喜爱，使沃尔夫成为舒柏特和舒曼以后唯一最为市民所喜爱的音乐家。诗人莫里克在这以前还是默默无闻的，自他的诗被沃尔夫谱成歌曲流传开来以后，他也成为德国第一流的诗人了。这决不是偶然的事情，因为，莫里克的诗正反映了当时德国市民内心空虚和逃避现实的消极情绪，而沃尔夫的音乐对莫里克的诗做了最好的注释。

沃尔夫的《歌德歌曲集》(1888—1889)，力图再现诗人的本来面目。他和舒柏特的作法不同，他认为舒柏特有时表达歌德表达得很好，有时好象没有了解歌德的原意，因为他不大注意歌德诗歌中的人物的本来的真实面貌，而更偏重自我抒情，或表达他们的一般的思想状况。沃尔夫则偏重于努力写出诗中人物的个性。

《西班牙歌曲集》(1889—1890)所用的诗是海斯和盖贝尔的译词；在以前，这些歌词都曾由舒曼和勃拉姆斯等人用来谱过曲，但作曲家常常从个人的感受出发，借题发挥，甚至改变了原作的本来面貌。沃尔夫的歌曲，则力求忠于原作。

《意大利歌曲集》(1890—1896)中的歌曲是一些形式很精练而表情集中的短小的歌曲，虽然很短，但常常是戏剧性的。写人写事，写动作，写心理，而不偏重抒情(典型的例子是第27首)。

沃尔夫的歌曲创作，虽然根据不同的诗有不同的处理，但可大致分为两种类型：

第一种类型更接近瓦格纳的风格，可以举《莫里克歌曲集》第三卷的《告别》(第36首)为例。沃尔夫运用复杂化的音乐语言(旋律与和声）表达内心的惶惑和踟蹰，充分反映出当时德国社会中一些资产阶级知识分子的弱点。另外一种类型则更接近舒柏特，或更接近民歌；音乐语言爽朗、坦率，形式完整，可以举《莫里克歌曲集》第1卷中的《步游》(第11首)为例。

沃尔夫的创作方法曾被资产阶级音乐史家认为是"客观的抒情"；事实上，作曲家在根据别人的诗谱曲时绝对不可能是纯客观的。首先，在歌词的选择上已充分反映了作曲家的主观的倾向。从沃尔夫所选的诗词看来，他仍然保持着和浪漫主义的联系，但是在这里，积极的浪漫主义精神已经非常少见了。而在用音乐表达诗的内容时，则更注意诗中的细节，缺乏对于诗的本质精神的概括。因此，在旋律的创造上显然是薄弱的，朗诵和谈话的音调反而占了优势。在沃尔夫的创作中我们看到德国浪漫主义走向颓废主义的征兆。

2. 玛勒尔与斯特劳斯

十九世纪末、二十世纪初，在德国音乐文化发展中起重大影响的两个作曲家是玛勒尔和斯特劳斯。

玛勒尔(1860—1911)生在捷克境内卡里什特城，出身小资产阶级，生活贫苦。因为有指挥方面的才能，经过不长时间的学习，已能独立工作，十九岁就开始了他的指挥家的生活。起初在比较小的歌剧院里当指挥。1897—1907 他担任维也纳歌剧院的指挥，在演出歌剧方面做出了卓越的成绩；当时维也纳歌剧院之能列为欧洲第一流的歌剧院是和玛勒尔的艺术创造分不开的。玛勒尔在歌剧指挥中对保守的陈腐俗套进行了不调和的斗争，大胆地发挥了他的独创性，造成了莫扎特、贝多芬和瓦格纳的歌剧的具有历史意义的演出。在这十年之久的斗争中，他不断地遭到反动的大资本家们和落后演员们的阻挠和破坏，终于他不得不离开维也纳歌剧院的职位。从 1908 年以后，他大半从事音乐会指挥。1911 年逝世。

玛勒尔的音乐遗产包括九部交响乐(第十交响乐未完成)，一部声乐套曲（«大地之歌»）和四十余首艺术歌曲（大半用管弦乐伴奏)。

玛勒尔的交响乐作品，根据它们的思想内容、音乐素材，可以分为四组：(1)«第一交响乐»——D 大调（1885—1888)。(2)«第二交响乐»——c 小调（1894)，«第三交响乐»——d 小调(1896)，«第四交响乐»——G 大调(1899—1900)。(3)«第五交响乐»——调性不明确（1902)，«第六交响乐»——a 小调(1904)，«第七交响乐»——调性不明确(1905)，«第八交响乐»——♭E大调(1906—1907)。(4)«大地之歌»(1908)和«第九交响乐»——调性

不明确(1909)。

《第一交响乐》是一部四乐章的长篇套曲。它的主题思想是以玛勒尔早年所写的声乐套曲:《流浪少年之歌》做基础的。这里所表现的是青春的活力、对于大自然的歌颂、初次失恋的痛苦，最后是肯定未来的乐观情绪。玛勒尔根据这个套曲的思想内容发展成为一个完整的交响乐。交响乐和原来的声乐套曲，不仅在思想内容上有着密切的联系，而且也有音调和旋律上的联系。

玛勒尔的第二组交响乐的基础是阿尔尼姆和布伦塔诺搜集选编的民歌集《少年魔角》。玛勒尔曾从这个民歌集中选了十二首，配上旋律，加上管弦乐，合成两个套曲。这些曲子的思想内容比较复杂。其中有因对现实生活不满而感到的失望，有渴望改变世界的强烈要求，有朴素的幽默和辛辣的讽嘲，有谐谑，有梦想，有田园风味，也有悲剧气氛。在声乐曲中是这样，在交响乐中也是这样。在这几部交响乐里都加进了声乐:不仅有合唱，也有独唱。在交响乐中加入声乐的因素，是玛勒尔的交响乐的特点之一。

玛勒尔的《第二交响乐》写人的生和死，《第三交响乐》写大自然中万物的生息，结论都带有神秘的、宗教的色彩，歌颂理想中的天国，充分反映出作者的唯心主义的、空想的世界观。《第四交响乐》则充满田园风味的诗情画意，最后由一个女高音唱出了天堂的幸福生活:“圣·约翰给他们带来了他的一只小羊，圣·路加给他们带来了他的一头牛，赫罗德充当屠夫，在那里，食物丰盛，可以任意享用。”这里写的是穷孩子的梦中的天国。

第三组交响乐的基础是玛勒尔的另外一部声乐套曲:《亡儿之歌》，这是玛勒尔选取德国浪漫主义诗人吕凯尔特的诗所写成的歌曲集。玛勒尔在写第五、六、七交响乐时采用了其中的旋

律，但是这几部交响乐中并没有加入声乐。

在这三部交响乐中，已经没有了前面三部交响乐中所具有的那种浪漫主义的、哲学意味的篇章了，这里写的完全是面对现实生活的人；这里写的是一个生在资本主义的残酷社会现实中而抱有资产阶级抽象人道主义幻想的知识分子的悲剧。这里已不再有舒柏特式的哀怨的抒情了，这里的音乐变成了痉挛式的、歇斯底里式的，这是帝国主义反动统治下的人所发出的悲惨的叫喊。

《第八交响乐》是玛勒尔一部规模最大的作品，它所用的表现工具极其庞大：除了一个扩大组织的管弦乐队之外，还有两个混声合唱队、一个童声合唱队、七个独唱家，所以这部交响乐有《千人交响乐》之称。玛勒尔把这部交响乐看做他以前所有几部交响乐的总结。他说："所有我以前的几部交响乐只不过是这部交响乐的前奏曲。在那些交响乐里还有个人的悲剧的因素，而在这里则是——伟大的欢乐幸福"。交响乐的后半部采用歌德《浮士德》第二部的最后一场作为歌词。玛勒尔在这里象贝多芬一样，宣扬了人类的普遍的兄弟之爱；但是，在帝国主义和无产阶级革命时代，宣扬这种思想完全是对统治阶级的一种妥协；所以，这部作品所表现的思想，在当时的历史条件下，是十分落后的。

属于第四组的两个套曲是：六个乐章的交响声乐套曲——《大地之歌》和《第九交响乐》。前者的一、三、五乐章由男高音独唱，二、四、六乐章由女低音或男中音独唱。词用中国唐朝伟大诗人李白、孟浩然、王维等人的诗七首，这些诗是由汉斯·贝特格所译的中国诗选(《中国之笛》)中选出的。遗憾的是这些诗经过翻译之后，几乎完全失去本来面目，以至迄今还不能把原诗完全确实地查对出来。当然，玛勒尔是根据自己的理解又对他们进行了再创造的。第一乐章写借酒消愁的心情(李白：《悲歌行》)，第

二乐章写悲秋，第三乐章写少年嬉戏，第四乐章写幸福的回忆(李白:《采莲曲》)，第五乐章写春醉（李白:《春日醉起言志》)，第六乐章写离别。结尾乐章的诗是玛勒尔根据孟浩然和王维诗各一首改写的，音乐已不成章法，只是一些断续的谈话、叹息和哀泣之声了。这里写的是：在黑夜里，一个人等候他的朋友来告别，朋友来了又走了；最后，一片沉寂……。

玛勒尔的《第九交响乐》标志着他的创作风格的转变，它比较含蓄、更多地发挥了每种乐器的表情性能，已不再追求庞大的音响组合了，形式上也拘谨了一些，几乎完全保持了古典套曲形式。

玛勒尔的交响乐创作，主要反映了一个抱唯心主义世界观的知识分子在帝国主义时代里的心理状态。由于表现资本主义都市生活所引起的紧张的、神经质的精神痛苦，在玛勒尔的交响乐中出现了尖锐的、叫喊般的刺耳的音色，痉挛式的节奏，支离破碎的曲调，不调和音程（大七度、大九度)，送葬进行曲式的节拍……

玛勒尔的交响乐的另一方面，是对罪恶的现实世界的说教。虽然不一定是象基督教传教士那样宣传反动的基督教的教义，但在本质上也正是用宣传唯心主义来代替对现实生活的改造。他所宣扬的理想世界只是一个空想的世界、抽象的世界。

在玛勒尔的作品中常常出现一些怪诞的形象，代表着一种对于现实生活的讽刺和嘲笑，事实上这至多不过只是对现实生活的消极抗议。

从玛勒尔的创作可以看到，他虽然主观上力图捍卫贝多芬的交响乐的光荣传统，但是由于时代变了，由于资产阶级的唯心主义的世界观的局限，他并没有正确理解贝多芬的交响乐的意义，

也不可能找到正确的思想作为他的创作的基础。

德国音乐中的颓废倾向在理查·斯特劳斯(1864—1949)的作品中得到进一步的发展。斯特劳斯庸俗化了李斯特和柏辽兹的标题音乐的原则，使之走向了自然主义。斯特劳斯反对浪漫主义精神，他只看现实生活的表面现象，只要求把他所看到的事物“如实地”反映在音乐中，他把音乐写具体实物的作用发展到自然主义的地步。

斯特劳斯的寿命很长，他从十九世纪六十年代一直活到二十世纪四十年代末，他经历了德国社会发展的巨大变化，也亲眼看到了世界的巨大转变。所有这些，不可能不对他的世界观和他的创作发生影响。一般而论，斯特劳斯的创作旺盛时期在第一次大战之前。

斯特劳斯生在德国的慕尼黑城。父亲是一个音乐家——皇家歌剧院乐队中的第一圆号手。家庭的音乐环境，使斯特劳斯很早就开始了音乐学习。斯特劳斯十岁已开始作曲，中学时期曾为古希腊悲剧写过大合唱，1881 年写出了他的第一部交响乐。他在指挥方面很有才能，从 1885 年起，连续在德国各大城市的歌剧院中担任指挥。

斯特劳斯的第一部重要作品是《意大利交响幻想曲》(1886)，这里写的是他游历意大利所得的印象。这部作品已显示出斯特劳斯的独特的风格，特别是在第四乐章里，他用粗线条描绘了热闹的街头景物，听了这种音乐令人想起那波里的那些古老的窄巷，充满各种喧闹和叫喊的声浪。这种写法，完全打破了学院式的、门德尔松式的传统风格。

在 1889 年斯特劳斯所写的另外一部作品《死与净化》中，他的特殊风格得到进一步的发展。这首交响诗的主题思想是以德国

诗人李赫特尔的一首诗为基础的。诗中写的是：

“在一间破烂的小屋里，灯光暗淡，床上躺着病人；周围一片令人恐怖的沉寂，死神降临了。可怜的病者，在梦中回忆起往事：天真无邪的童年，快活幸福的幼年，为了崇高的目标而奋斗的壮年。努力往往是徒劳无功的，但他继续追求那自信终会达到的目标。但是，死神挡住了他的去路，他拚命挣扎……死神粉碎了他的躯体，夜幕遮住了他的双眼……天上响彻着神奇的声音，上天赐给了人间追求不到的东西：赎罪和净化。”

在这首曲子里，斯特劳斯一开始就用音乐描绘了垂死的病人的呼吸，在这个背景上，他写出了生死的斗争，最后结局决定了全部乐曲的神秘的、悲观主义的思想。

1889 年以后，斯特劳斯曾写过一部歌剧：《龚特拉姆》，1894 年演出后遭到失败。他又重新继续写交响诗，但在这以后，他所写的交响诗中逐渐增长了戏剧的因素。

1895 年写成的交响诗《梯尔·欧伦史皮格尔的恶作剧》是用回旋曲式的结构写成的，描绘一个传奇人物的恶作剧。梯尔这个人物本来是十四世纪德国和比利时流传的民间传说中的一个英雄人物，他机智、灵敏、乐观，对封建社会进行过嘲笑和反抗。在斯特劳斯的交响诗中，通过声音效果，暗示了梯尔的一些恶作剧的场面：梯尔骑上骏马，在闹市奔驰而过，惊动了饶舌的妇女，撞碎她们的锅盆瓦罐；梯尔时而变成小妖精，时而化装为道貌岸然的牧师，时而向少女求爱，时而向仇人进行嘲弄，最后他被捕，判处死刑。

1896 年斯特劳斯所写的一部交响诗：《札拉图斯特拉如此说》，是以反动哲学家尼采的著作命名的。在这部结构庞大的交响乐中，斯特劳斯企图通过写人类如何由原始人经过宗教和科学

等不同的阶段，逐步上升为“超人”。

1897 年斯特劳斯写成了他的另一部交响诗:《唐·吉诃德》，根据作者自己的标题，这是“以一个骑士性质的主题为基础而写成的一套幻想变奏曲”。在引子里，据说描写的是唐·吉诃德在埋头阅读古代骑士传奇时所引起的幻象。后来，吉诃德的主题由大提琴奏出。还有由次中音大号加上低音单簧管和中音提琴奏出的动机，代表着他的忠实的仆从。以后连续十个变奏，描绘了唐·吉诃德的一系列的遭遇。斯特劳斯在这些变奏曲中，为了使事物的描写十分具体，充分发挥了乐器的演技，在追求音响效果方面，露骨地表现了自然主义的倾向：如在第二变奏曲中，用加弱音器的铜管乐器描绘了羊群。又如在第七变奏曲中用了斯特劳斯特地为这首曲子发明的吹风机，描绘两个骑士骑上木马在空中飞驰的幻觉……

这部交响诗把标题音乐的创作原则发展到了庸俗的地步，作者在总谱的每一变奏上都注有与《唐·吉诃德》原著相应章节的标题，看来似乎是为塞万提斯这本不朽的著作做了一些音乐的插图，本身没有能表现出什么更深的思想。所以在配器法的技巧上尽管有些新的“发明”，并不足以提高这部作品的艺术价值。

斯特劳斯的极端个人主义思想在他的题名为《英雄的一生》的交响诗里得到集中的表现。全曲分为六段：(1)英雄，(2)英雄的敌人，(3)英雄的伴侣，(4)英雄的战场，(5)英雄的和平使命，(6)英雄的隐遁。这完全是一个个人英雄主义者孤军作战的历史，也是斯特劳斯的自我写照。他把自己写成一个英雄，把周围的人都写成和自己做对的敌人，他们批评他，侮辱他，破坏他的爱情幸福；在一场激烈的战斗之后，他击败了敌人，凯旋归来；他安静下来，从事艺术活动（就在这一段里，出现了斯特劳斯自己以

前的作品如：《唐璜》、《麦克白》、《死与净化》、《梯尔·奥伦史皮格尔》、《札拉图斯特拉如此说》、《唐·吉诃德》以及歌剧《龚特拉姆》中的主题，足见这里所说的英雄不是别人，恰恰是斯特劳斯自己）。最后，英雄心满意足了，他的灵魂升天了。

斯特劳斯的标题音乐创作原则，在《家庭交响乐》中可以说发展到了极点，他在这部交响诗中描写了他个人的家庭琐事。

从《家庭交响乐》以后，斯特劳斯的大部分的创作都是为舞台写作的。他的歌剧作品继续发展了瓦格纳传统的弱点：管弦乐队占着很重要的地位，甚至有时压倒人声。这种倾向在歌剧《莎乐美》(1905，根据王尔德的剧本)和《伊列克特拉》(1909，霍夫曼史塔尔作词，取材古希腊悲剧)中表现得最为突出。而最重要的是，在这两部歌剧里作曲家通过音乐大肆渲染了色情和恐怖的场面，反映出斯特劳斯的颓废主义的倾向。

《玫瑰骑士》在斯特劳斯的歌剧作品中算是比较好的作品了，但是无论从题材到音乐，都不能免于庸俗气；所谓"较好"，不过指它的音乐比较朴素而已。

第一次世界大战前的斯特劳斯的创作思想和创作方法虽然已显露出颓废的自然主义倾向，但是在早期某些作品中（如《梯尔·欧伦史皮格尔》、《唐·吉诃德》）也还取材于一些民间传说的英雄人物和事迹（虽然是表面的），并力求作些生动的描绘；在音乐语言上，在乐曲的形式结构上，斯特劳斯与德国古典传统还保持着相当密切的联系，也表现了他在艺术创造上的才能。

第一次世界大战以后，斯特劳斯一直忠实地为德国法西斯主义反动统治服务，他成为了德意志帝国的文化官僚，虽然他仍不时写作，但是它们只能够证明他的艺术创作才能在日趋凋竭。

四、意大利歌剧

1870 年意大利在政治上得到了统一，这是人民群众长期进行斗争的结果；但是，胜利果实却被大资产阶级和大地主所利用，为了维护自己的利益，他们满足于王国的建立。因此意大利的资产阶级民主革命并未进行彻底，它保留了君主专制制度，保留了封建残余。意大利统一之后，工业发展较快，但是比起英国、法国来，是落后多了。而且在资本主义大工业发展的同时，还长时期地保留着小规模生产。工业的分布也极不平衡，在北方(仑巴尔第和皮蒙特)工业发展较南方为快；在南方和西西里岛、沙尔丁尼亚岛一带，大部分都长期停留在农业地区的状况。在这些地区的农业经济中，半封建式的剥削还相当严重，它大大阻碍着生产力的发展。

为了把南方化为殖民地式的市场，北方的大资产阶级积极支持南方的剥削制度，因为这样，他们既可以从南方低价取得原料，又可以把工业产品以高价在南方出售；同时，农民的破产，又给他们提供了廉价的劳动力。

在残酷剥削下的南方的农民，过着难以忍受的穷苦生活；农民的起义不断发生。

封建制度的残余，也严重地影响着意大利的工业发展，尤其是重工业的发展，意大利远远落后于几个先进的资本主义国家。产业革命进行得很慢，开始在十九世纪四十年代，虽然 1871—1900 年一直在进行，但最发达的还只是在轻工业方面，特别是纺织工业。

由于工业发达较慢，成为独立的政治力量的工业无产阶级的

形成也较迟，这种形成的过程一直延续到二十世纪初。工人阶级的队伍是不断由破产的农民、手工业者和小私有者补充起来的。

工人在王国政府统治下，受着极残酷的剥削。因此，从七十——八十年代起，不断发生群众性的抗议。那时已出现许多工人运动的组织，但还只是一些分散的、地方性的组织。在九十年代成立了“意大利工人党”，它联合了各地不同的工人组织，但不是马克思主义的政党，因为改良主义占着优势。

1900—1914年，意大利工业化发展加速，生产和资本也日益集中，重工业得到很大发展，同时也进入帝国主义阶段。列宁讲到意大利帝国主义的特征时曾说过：“人们把意大利的帝国主义叫做穷人的帝国主义，因为意大利很穷，意大利的侨民大都穷得要命。”①

因为资本主义和封建残余的双层剥削，许多工人、农民和手工业者都远离祖国，侨居外国；用列宁的话说：“他们都是的的确确被饥饿赶出祖国的乞丐，他们都是工资最低的工业部门劳动力的供应者，他们都住在欧美许多城市的最拥挤、最肮脏的贫民窟里。”②

总之，十九世纪末二十世纪初，资产阶级完全失掉其十九世纪初的民主革命的性质，而变成暴虐的、反动透顶的阶级了；它为维护本阶级的利益，公开地支持反动的帝国主义的掠夺政策，镇压民主势力。工人阶级虽然不断对反动势力进行斗争，但是工人的政党还没有成为马克思主义的政党。

1870年意大利的统一结束了意大利民族解放运动的英雄斗争时代。统一没有给人民带来幸福，相反，给人民带来失望。在

① 《列宁全集》21卷337页。

② 同上，334页。

人们的思想中，爱国主义的、为祖国的利益而牺牲的英雄主义，失掉了现实的基础。这种思想意识反映在文学艺术中，产生了反对浪漫主义的"真实主义"(Verismo)的思潮。

"真实主义"最初产生于意大利文学中，很快就流传开来，在音乐和戏剧的领域中最为盛行。这个思潮的主要特点在于要求文学艺术真实地反映生活。最初提倡这种艺术创作原则的是文学家维尔加、卡普阿那和恰安波里等。

意大利真实主义者的创作受法国自然主义的影响，力求"客观地纪录"生活。但和法国的自然主义者不同，他们所写的主要题材不是城市资产阶级的腐朽生活，而大半是城市或农村的贫民的生活，他们的创作中的主要人物大都是"被侮辱与被损害"的社会下层人物。

由于真实主义者是以达尔文主义的精神来看待社会的矛盾现象的，他们把生物学的发展规律来解释社会现象，他们不能科学地认识社会发展规律，所以他们虽然在描写意大利人民的穷苦生活时是寄予同情的，有一定的揭露和反抗的意义，但他们的同情至多超不出资产阶级的"慈善"观点。而其所谓的"客观地"反映现实，却往往带有浓厚的宿命论和悲观主义的情调。

在十九世纪末二十世纪初意大利歌剧艺术中，广泛流行着"真实主义"的思潮，这是对于当时风行一时的崇拜和模仿瓦格纳的歌剧浪潮的反击。七十——八十年代，瓦格纳的歌剧在意大利受到年青一代作曲家们的热烈欢迎。从好的影响方面来讲，它使意大利的歌剧作家对于管弦乐队的作用更加重视，更加重视和声与对位，使歌剧艺术向更深刻、更丰富的方向发展了一步。但也有一些坏的影响，由于模仿瓦格纳的风格，不少意大利歌剧作家脱离了重视声乐的古典传统，形成轻视民族遗产的倾向。我们从波伊

托(A. Boito)的作品里，就可以看到这种倾向。

意大利歌剧中的“真实主义”和意大利文学中的“真实主义”有着极密切的关系。最初一部“真实主义”的歌剧——马斯卡尼的《乡村骑士》(1890)就是以维尔加的同名的短篇小说为题材的。

另外一方面，意大利真实主义的歌剧也继承了意大利和法国进步歌剧的某些优点，例如：取材现实生活、剧情动人、曲调抒情，显然是受到威尔第的《茶花女》和比才的《卡门》的影响的。但是，比起这些前辈作家们的作品来，“真实主义”的歌剧在思想性上一般说是降低了，因为它们更多地取材于生活中的偶然事件，并不涉及社会重大问题；在反映生活的深度和广度方面，都有相当严重的局限性。大多数真实主义的歌剧，内容是写爱情和嫉妒的悲剧的，表现感情往往失之于过份夸张，故意追求表面的戏剧效果，所以在音乐表现方面常常有自然主义的倾向。

十九世纪末、二十世纪初的真实主义意大利歌剧艺术的重要代表作家有：马斯卡尼(1863—1945)，列昂卡瓦罗(1858—1913)和普契尼(1858—1924)。

马斯卡尼生在雷果尔恩城，曾在米兰音乐院从作曲家彭奇埃里学作曲。1889 年音乐出版家孙佐尼欧举办创作比赛，征求独幕歌剧，马斯卡尼以《乡村骑士》应征获奖。这部歌剧于 1890 年在剧院上演，受到广大观众的欢迎，从此成为欧洲各国歌剧院中的流行剧目。

马斯卡尼后来又写了几部歌剧：《弗里兹朋友》、《拉特克里弗》、《罗多列塔》等，都不成功。

马斯卡尼的《乡村骑士》的情节写的是在西西里岛乡村中发生的一段情杀事件。剧情的发展很集中、紧凑。是独幕剧，但中间有一段间奏曲，把戏分成了两场，中间并不闭幕，也不换景。音

乐富于地方色彩，因为采用了西西里的民歌音调；旋律也很富于表情。这部独幕歌剧不仅很有舞台效果，而且听起来也很动人。

意大利“真实主义”歌剧的另一位代表作家列昂卡瓦罗，也是只有一部成功作品的作曲家。他生在那波里，在那波里音乐院学习过。他最初写的几部歌剧如«查特顿»和«梅迪契»，都没有被人注意，得不到上演的机会。创作上的失败，使他生活穷困，不得不离开祖国，长年流落异乡；他先后曾侨居埃及、英国和法国，靠教学和操琴为生。

列昂卡瓦罗的代表作是«小丑»。这部歌剧在1892年写成，显然受到马斯卡尼的«乡村骑士»的启发。它也是一部典型的“真实主义”的歌剧。

«小丑»和«乡村骑士»一样，写的是发生在农村日常生活中的事件，其戏剧结构虽然表面上看是两幕剧，实际上是独幕剧，中间用间奏曲分开，成为两个部分。它有一个特别的地方，是一般歌剧中少见的，那就是：它是戏中有戏的。并且在舞台上的另一个舞台上所演的戏，是和整个剧情发展直接联系的。

«小丑»的作者很成功地解决了戏剧中环境和性格的问题，戏剧冲突在这里表现得十分尖锐；而主要人物性格则随着环境的变换和剧情发展得到生动而鲜明的揭示。

这部歌剧在戏剧结构上，采取了对比并置和贯穿发展的原则。例如：在第一幕妮达的快活的叙事曲之后，紧接着出现了妮达和托尼欧之间的紧张而尖锐的冲突的场面；在妮达和西尔维欧所唱的充满热情的二重唱之后，紧接在后面的是卡尼欧的富于戏剧性的独唱（宣叙调和咏叙调），表现了卡尼欧的失望和嫉妒，第一幕在全剧的第一个高潮中结束；在最后的流血的悲惨结局之前，插入了一段小戏班演出的喜剧，而这出戏中的小戏，巧妙地和

歌剧连接在一起，造成了强烈的舞台效果。

歌剧«小丑»中的音乐在旋律方面虽然不如«乡村骑士»，但是在刻划人物形象的心理和性格方面，却非常成功。例如：卡尼欧如何热爱自己的妻子和由于妻子的不忠实所引起的嫉妒，他的报复，妮达的热情、放荡……都写得逼真。

列昂卡瓦罗继«小丑»之后，还写了几部歌剧，如«波希米亚人»(1897)、«查扎»(1900)等，但都不如«小丑»那样流行。

十九世纪末、二十世纪初意大利最杰出的作曲家是普契尼。

普契尼生在鲁卡城。他的祖父和父亲都是当地的著名音乐家，都曾写过歌剧。普契尼家贫，得亲友资助，1880年入米兰音乐院，从彭奇埃里和巴茨尼两位先生学习。米兰的音乐生活大大扩大了普契尼的视野，波伊托的歌剧«梅菲斯特»，威尔第的«西蒙·博卡尼格拉»，以及法国作家古诺和托玛的作品的演出，都给普契尼留下很深刻的印象；他尤其喜欢比才的«卡门»。

1883年，普契尼结束了在米兰音乐院的学习，他的毕业作品«交响随想曲»博得很高的评价。的确，在这部作品中可以看出普契尼在写交响乐方面的才能；但是，普契尼自己却非常想成为一个歌剧作曲家。

普契尼的最初的歌剧创作是在“真实主义”、瓦格纳的音乐剧、威尔第和比才的歌剧等等不同的流派的影响之下产生的。他的第一部歌剧作品«维丽»（«Le Villi»）和第二部作品«爱德迦»(«Edgar»)都不成功。

从自己的创作经验中，普契尼认识到要想写好歌剧必须先有好的脚本，而脚本的好坏则决定于剧情。根据这个原则，他选定了«曼侬»(法国文学家普列佛的小说)的题材，他自己亲自参与脚本的编写工作，要求非常严格。他说：“戏剧的基本法则有三：要

引人、惊人、而且动人。”他要求歌剧剧本的感染力必须是鲜明的、迅速的、直接的。

在普契尼的歌剧《曼侬》中初步体现了他的歌剧风格特点：情节动人，有时有追求舞台效果的倾向，侧重写强烈的感情，有鲜明的生活背景，富于地方色彩，音乐和戏剧贯穿发展，旋律流畅而富于表情。他的管弦乐部分，色彩很丰富，但并不影响人声。人声在普契尼的歌剧中，永远占主要的地位；从这一点上来看，普契尼是坚持了意大利歌剧的优秀传统的。

普契尼的真实主义表现在他从朴素平凡的市民生活中找到了激动人心的情节，他抓住了资本主义社会中的“小人物”的喜怒哀乐之情，带着一种资产阶级人道主义的“同情”之心，予以生动而具体的描绘。

在普契尼的创作中占中心地位的是下列三部歌剧：(1)《波希米亚人的生活》(1896)，脚本是根据法国缪尔若(Murger)的同名小说的片段改写的，描写巴黎一群落魄的青年的生涯中的片段；(2)《托斯卡》(1900)，取材法国剧作家萨尔杜的剧本，写1800年发生在罗马的轶事；(3)《蝴蝶夫人》(1904)，脚本是根据一本美国小说(作者：龙格)改编的，是一部异国情调的抒情剧。

在这些作品中，普契尼的音乐语言越来越丰富了，特别是调式与和声方面比起其他真实主义歌剧作家的作品来，有很多新鲜的因素：如用半音变化的和声表现情绪的高涨，用平行五度的和声写一定色彩的情景(《如波希米亚人的生活》第二幕引子中代表拉丁区的主题，第三幕引子中写巴黎郊外的清晨的一段音乐)，而在《蝴蝶夫人》中则用了许多五声音阶的音调。

普契尼的后期的作品，受到资产阶级颓废艺术思潮的影响：如《西部女郎》(《La Fanciulla del West》，1910)，受美国电影的

影响，写的是赌徒和强盗的生活，带有显著的自然主义倾向；在独幕剧«斗篷»(«Il Tabarro»)中，这种倾向更加严重。

普契尼的最后一部作品：«图兰多特»(«Turandot»)，取材剧作家戈齐（Gozzi）写的一篇写中国故事的剧本。但他未能把它写完。

普契尼的创作虽然受到不同流派的影响，但是他从未脱离民族的传统，而且也从来不放弃自己的独创性。特别是在旋律的创作上，他的个人的独特风格最为显著。他的旋律富于表情的力量，而且很流畅，易于上口，易于记忆；在歌唱家爱唱、听者爱听的世界歌剧文献中，普契尼的作品是取得了其应得的地位的。

五、俄罗斯音乐

1. 十九世纪八十至九十年代

1881年俄国民粹派的民意党党员施行恐怖手段，刺杀了沙皇亚历山大二世之后，开始了俄国历史上反动势力非常猖獗的时期。

亚历山大三世为了镇压革命运动，大大加强了警察的权力。许多进步的刊物都被查封禁止了，甚至还颁布了禁止出身劳动者家庭的子女到中学读书的法令。

但是，尽管这样，俄国自农奴制废除之后，资本主义得到迅速发展。随之城市工业无产阶级得到成长和巩固，为俄国从资本主义民主改革的阶段进入无产阶级团结人民群众为推翻沙皇专制而进行革命斗争的阶段，提供了条件。十九世纪八十——九十年代，是俄国革命从资产阶级民主革命过渡到无产阶级革命运动的时期。

八十年代俄国革命力量的成长，是与科学社会主义的传播密切联系的。1883 年普列汉诺夫在日内瓦成立了"劳动解放社"，他在批判民粹派和传播马克思主义方面做出了卓越的贡献。

但是"劳动解放社"否认了无产阶级的同盟者——农民的革命力量，他们认为只有资产阶级的自由主义者才是无产阶级革命的同盟者，这是错误的。而且，"劳动解放社"是脱离工人运动的斗争的，这是它的弱点。只有到了 1895 年列宁所领导的"工人阶级解放斗争协会"组织起来之后，在俄国才第一次把社会主义与工人运动结合起来。

八十——九十年代的政治生活中的矛盾，在当时的文艺思潮中得到相应的反映。对于资本主义剥削日益加深的"新生活"，不得到相应的反映。对于资本主义剥削日益加深的"新生活"，不能不引起一些民主知识分子的厌恶和痛恨。他们大多数感到精神苦闷，但是又感到无力反抗。因此消沉悲观的情绪，在当时的文艺中是很流行的。如当时很出名的诗人那德松，就在他的诗中公开表示过斗争是"徒劳无益"的。很多知识分子对现实表示屈服，畏缩在一个自己的小天地里，对于社会政治生活抱着漠不关心的态度。

在文艺理论领域中，有人极力提倡"为艺术而艺术"的理论，他们反对别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃洛留波夫的进步的艺术观。

八十——九十年代的俄国进步文艺家对资产阶级知识分子这种软弱无能的态度和萎靡不振的精神进行了坚决的斗争。在他们的创作中，他们没有表示对现实环境屈服，而以强烈的愤恨之情揭露、批判了社会的黑暗，提出了自由幸福的理想。例如天才的诗人谢德林，辛辣地讽刺了地主阶级，歌颂了俄罗斯普通劳动人

民的崇高道德；杰出的画家列平，在他的图画中流露出对于革命斗争的热烈的同情(如«宣传者的逮捕»、«不期而至»等)；1892 年出版了高尔基的第一本小说«马卡尔·朱得拉»，它预兆着无产阶级文学的诞生。

十九世纪末，俄国进步作曲家除柴科夫斯基、李姆斯基—柯萨柯夫、包罗丁和巴拉基列夫等老前辈以外，出现了一些继承并发展他们优秀传统的新的一代，其中最突出的有：格拉祖诺夫、塔涅耶夫、里亚多夫、卡林尼科夫等人。这些作曲家虽然各有所长，但总的发展方向是一致的，他们忠实于民族的传统，力图在自己的作品中反映当时人民的健康的思想感情，他们反对当时西欧风行的颓废的艺术潮流。但是，也必须指出，以这个时期的音乐和六十年代相比较，已可看出衰落的迹象：表现在音乐创作中有脱离社会现实生活中的尖锐冲突的倾向，作品中的形象往往失之于抽象(如塔涅耶夫和格拉祖诺夫的作品)，或失之于纤细（如里亚多夫和阿连斯基的作品)；而在表现形式上，也往往墨守陈规俗套，缺乏独创精神。

格拉祖诺夫(1865—1936)生在彼得堡，父母都是商人，从小在家中受音乐教育。1879 年听巴拉基列夫的劝告，从李姆斯基—柯萨科夫学作曲理论。1882 年在巴拉基列夫指挥下演出了格拉祖诺夫的«第一交响乐»（$^{\flat}$E 大调)。一个十六岁的年轻作曲家所写的这部交响乐，充满青春的活力，带着浓厚的斯拉夫色彩，而且技术上也比较完整，深深引起听众的赞赏，得到当时音乐界前辈的好评。

1883 年，出版了格拉祖诺夫的«第一弦乐四重奏»，显示出他在掌握乐曲形式上的熟练。

不久，格拉祖诺夫就参加了当时在彼得堡由李姆斯基—柯萨

科夫领导的“别里阿叶夫小组”，这个小组的成员，都是致力于“新俄罗斯学派”的音乐家(如包罗丁、里亚多夫、阿连斯基等)，他们常常在一起演奏，谈论新的作品。别里阿叶夫是一个富商，音乐爱好者，热心于俄国音乐艺术的发展。在他的帮助下，格拉祖诺夫的作品得到出版和演出，并且使格拉祖诺夫有机会到外国游历。1884年，由于李斯特的倡议，格拉祖诺夫的《第一交响乐》作为音乐会的节目在魏玛演出。格拉祖诺夫随同别里阿叶夫亲临魏玛，并和李斯特会晤。

1885——1886年格拉祖诺夫写成了两部交响乐作品：(1)交响诗《斯切潘·拉辛》；(2)《第二交响乐》(♯f小调)。这些都是写英雄人物和大自然风景的史诗式的作品，受包罗丁的影响很多。

九十年代中，是格拉祖诺夫的创作风格成熟时期，在这个时期，格拉祖诺夫写成第四、五、六交响乐(1893—1896)，第四、五弦乐四重奏(1895—1899)和舞剧《莱蒙达》等。

二十世纪初，格拉祖诺夫写了他的《第七交响乐》(F大调，1902)和《第八交响乐》(♭E大调，1906)，显示出他在交响乐写作上的技巧。同时他又扩大了自己的创作领域，写出一首小提琴协奏曲(1904)和两首钢琴协奏曲(f小调，1910；B大调，1917)。

九十年代初，西欧资产阶级现代主义的颓废倾向侵入俄罗斯，而格拉祖诺夫却始终不渝地保卫着俄罗斯音乐文化的优良传统，并没有受它的影响。十月革命后，格拉祖诺夫仍参加了广泛的音乐社会活动，他继续留任彼得格勒音乐院院长的职位，并指挥、演奏。苏联政府在纪念格拉祖诺夫音乐活动四十周年的时节，授予格拉祖诺夫以人民艺术家的光荣称号。

1928年格拉祖诺夫因为健康情况的需要，出国去巴黎。但是，巴黎的环境并不利于他的健康的恢复，1936年3月21日，

格拉祖诺夫在巴黎逝世。

在格拉祖诺夫的创作中，交响乐占最重要的地位。他一共写了八部交响乐。从他在80年代所写的第一和第二交响乐中，可以看到它们与民间音乐和强力集团的传统的紧密联系。《第一交响乐》中的主题，节奏鲜明，接近斯拉夫民间舞曲的旋律。整个交响乐可以说是理想化了的农村生活的描绘，充满轻快平静的田园风味。这部交响乐，无论在内容上和在表现方法上，都比较简单。《第二交响乐》显然受包罗丁的影响。一开始由铜管乐器齐奏出来的雄壮的引子就把人引入严肃的史诗般的气氛中。而这个主题的音调则贯穿在整个交响乐的各个乐章中。

格拉祖诺夫在写《第三交响乐》时，表示要在风格上摆脱强力集团的影响，寻求一种新的、独创的风格。从这部交响乐中，我们可以看出格拉祖诺夫更多地在技术的复杂化方面下功夫（如末乐章中的复杂的复调组合）。但是，因为技术的运用和内容的表现结合得不很紧密，所以听起来有些枯燥乏味。另外一方面，这部交响乐的主要主题都离开了民间生活的气息，所以显得苍白无力。

第四、五、六交响乐是代表格拉祖诺夫交响乐风格成熟的作品。它们的特点，在于情绪比较明朗、健康、乐观（第四、五交响乐），有一定的戏剧性（第六交响乐），民族色彩比较鲜明，技巧较高，形式匀称、完整、紧凑。

格拉祖诺夫的这几部交响乐，反映了八十——九十年代俄国资产阶级知识分子的精神面貌——他们已失掉六十年代知识分子的那种对社会斗争的敏锐感觉。正如阿萨菲耶夫所指出的："格拉祖诺夫的艺术，一方面是一个刚刚开始感觉到自己的实力、成为社会积极力量的阶级的艺术，而另外一方面则又是一个一半自

满自足、一半遭到反动势力践踏的时代的艺术。这里全无一点批判或讽刺的影子，也没有尖锐的怀疑主义。”①

典型的格拉祖诺夫的交响乐，表现的是静谧的“田园式”的心理状态，没有强烈的感情，更没有矛盾和冲突。所以它的抒情是消极的、静观的；而明朗与乐观的情绪也只是一种静止的情绪，和斗争没有联系。格拉祖诺夫的交响乐在和声、复调的运用上都有许多新的创造；特别是在复调方面，他常常能在一定和弦的范围内，灵活地运用对位手法。

格拉祖诺夫的第七、八交响乐，在形式结构上完整、统一；格拉祖诺夫的对位技术和曲体结构技术，在这两部作品中达到高度的发展。

除上述八部交响乐外，格拉祖诺夫还写了一些标题音乐。他的标题音乐偏重外表的描绘，缺乏深刻的内心刻划。其中最流行的一部作品是交响诗«斯切潘·拉辛»，取材于民间诗歌。原来民间诗歌歌颂的是农民中间的英雄人物，但在格拉祖诺夫的交响乐中则着重描写了伏尔加河的河水和拉辛与波斯公主的传奇故事。

«a 小调小提琴协奏曲» (Op. 82, 1904)是格拉祖诺夫的优秀作品之一。这个小提琴协奏曲中抒情的旋律很丰富，没有单纯表现技巧的段落。形式很简洁、紧凑；小提琴部分和管弦乐队部分不是对立的，而是有机地相互结合、构成丰富的复调织体的。

在格拉祖诺夫的创作中，弦乐四重奏也占很重要的地位，其中以第三(命名«斯拉夫四重奏»，G 大调，Op.26，1888)、第四(a 小调，Op.64，1895)、第五(d 小调，Op.70，1899)弦乐四重奏为最出色。

塔涅耶夫在十九世纪末二十世纪初的俄国音乐史中占很重要

① 阿萨菲耶夫：«19 世纪以来的俄国音乐»(英文版)，171 页。

的地位。当时俄国的音乐文化中心有二：一个在彼得堡，继承着强力集团的传统，在那里活动的重要作曲家有李姆斯基—柯萨科夫、格拉祖诺夫和里亚多夫等人；一个在莫斯科，继承着柴科夫斯基的传统，重要的代表人是塔涅耶夫。塔涅耶夫不仅是一个出色的作曲家，而且是一个深刻的音乐思想家和一个优秀的教师。

塔涅耶夫（1856—1915）生于弗拉基米尔城，父为宫廷贵族。1866 年进入刚刚创办的莫斯科音乐院。从尼·鲁宾斯坦学钢琴，从柴科夫斯基学和声学并且后来一直都和他保持着亲密的友谊。1875 年在莫斯科音乐院毕业时，他的钢琴和作曲成绩都很优异，是莫斯科音乐院第一批优秀毕业生之一。毕业后，塔涅耶夫进行演奏活动，演奏西欧古典作家和柴科夫斯基的钢琴作品。为了提高自己的文化修养，丰富自己的文学和科学知识，塔涅耶夫还经常到莫斯科大学去旁听。

1876 和 1880 年，塔涅耶夫曾多次出国，亲眼看到了西欧资产阶级所谓的"最新的音乐艺术"。他批判了西欧音乐文化的颓废倾向，并提出了俄国音乐文化发展所应该走的道路。他认为能够真正促进音乐艺术发展的是：(1)民间音乐创作；(2)西欧古典大师的创作。他认为俄国作曲家一方面应该掌握民间音乐，一方面学习数百年来西欧的作曲经验，并用之发展民间音乐，这样就可能创造出具有世界水平的俄国音乐。根据这种思想，塔涅耶夫从音乐院毕业之后，深入研究了西欧文艺复兴时代的复调音乐，把它们的对位技巧用来改编古老的宗教歌曲。例如他曾运用对位的手法去改编希腊正教的歌曲旋律，写成三十二个赋格；又如他曾写过一本《俄罗斯主题的尼德兰幻想曲》，这是采用俄罗斯民歌做主题，用对位手法改编而成的 15——16 世纪尼德兰风格的无伴奏合唱曲。很明显，塔涅耶夫所走的这条道路——把民歌当做素

材，机械地搬用外国的、古代的手法进行加工——是走不通的。但是在做这种试验的过程中，塔涅耶夫深入分析了民歌，严格锻炼了对位技巧，这对他以后的艺术创作是有益的。

1878年塔涅耶夫受聘为莫斯科音乐院教授，负责教作曲理论课与钢琴课，并指挥乐队和合唱队。1885——1889年任院长。

在八十年代，塔涅耶夫已写成了三部交响乐和三首四重奏、《俄罗斯主题序曲》、《普希金纪念碑揭幕大合唱》等作品。但塔涅耶夫对这些作品都不满意，他都没有拿去出版，虽然有的曾公开演奏过。1883年完成的《约翰·达玛斯金》大合唱(悼念尼·鲁宾斯坦)，标志着塔涅耶夫在创作技巧上的成熟，他把它编为作品第一号。这个作品演出后，获得很高的评价。

九十年代塔涅耶夫写成了一部以希腊悲剧为题材的歌剧《奥列斯梯雅》(1894)。在这部歌剧里，体现了塔涅耶夫力求通过音乐形象去表达哲学伦理观念的创作思想。1898年在格拉祖诺夫的指挥下演出了塔涅耶夫的《c小调交响乐》，作者把它编做《第二交响乐》，事实上是作者对交响乐这一概括的艺术形式长期探索的结果，它也是塔涅耶夫的交响乐创作中最成熟的作品。在这部交响乐之后，塔涅耶夫没有再写其他的交响乐。

除去上述的两部作品之外，在同一时期塔涅耶夫还写了第1至4弦乐四重奏(1890—1899)。在二十世纪的最初的几年中，他写出了其他的室内乐作品(包括第5、6弦乐四重奏，两首弦乐五重奏)及其他的声乐作品。

1905年塔涅耶夫因向莫斯科音乐院当局提出改革意见不被采纳而辞职；但是他住在莫斯科，经常有许多进步的作曲家环绕在他的周围，向他请教，几乎形成一个学派。属于这个学派的有很多都是杰出的音乐家，如：拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、格里

埃尔、瓦西连科、帕利阿什维里、戈登维捷尔等。

离开莫斯科音乐院之后的塔涅耶夫仍继续进行创作。这一时期的主要作品有：钢琴四重奏(1906)、三重奏（1907）和五重奏(1910—1911)；根据波隆斯基的诗写成的十二首合唱曲(Op. 27)，根据巴尔蒙特的诗写成的十六首男声合唱曲（Op. 35)，还有一些艺术歌曲(Op. 32、33、34)。

在俄国 1905 年革命的年代里，塔涅耶夫虽然对革命没有什么真正的认识，但是他站在资产阶级人道主义的立场上，是反对沙皇的腐败和专横的，是同情工人阶级的政治斗争的，他曾向罢工委员会捐款，而上面提到的作品 27 的合唱曲集是塔涅耶夫为罗斯科一个工人合唱团写的。

塔涅耶夫的最后一部作品，是根据阿·斯·赫米雅科夫的诗写成的大合唱《诗篇读后》。这是一部以圣经为题材的作品，虽然不是直接为宗教服务的，但充满资产阶级抽象的人道主义思想，歌颂"纯洁的兄弟友爱之情"和"比金子还要纯洁的心……。"当时俄国无产阶级革命已进入了新的高潮，帝国主义国家已积极准备引起世界大战，这种作品的思想显然是很反动的。

塔涅耶夫的创作，在主观上要求通过音乐表现深刻的哲学思想，但是由于他的世界观是唯心主义的，他的哲学思想是脱离现实的、形而上学的，所以他追求写一些"永恒的"主题思想。他写善恶的斗争(歌剧《奥列斯梯雅》)，写生命意志与命运的斗争（《c小调交响乐》)，写人与死的关系(大合唱《约翰·达玛斯金》)，写人与宇宙和造物者的关系(大合唱《诗篇读后》)。

一般而论，在塔涅耶夫的作品中，形式和内容是很统一的。塔涅耶夫对于音乐艺术的看法有其进步的一面，例如他反对西欧现代音乐片面地去发展和声与配器，反对功能关系的破坏。因为他

认为作曲应该是以复调为基础，而功能关系的破坏必然将导致形式的涣散，等等。在当时西欧现代主义正在风行的时候，塔涅耶夫能看到这些是很可贵的。但是在他的创作实践中，我们也可以看到：一方面他非常注意形式结构，他往往为创造一个作品的主题下很大功夫，并从这个做为“命题”或“种子”的主题出发，通过有机的发展，构成一个完整的形式。无论是在调性的选择及其布局上，在主题的展开上（侧重用对位手法），都是经过慎重的考虑和周密的选择的；所以在他最好的作品中，结构往往都是非常紧凑完密的，没有偶然的因素。正因为如此，这些作品的反动思想影响就更显著了。在另外一方面，由于他的创作思维过于理智，有时甚至趋于抽象化，所以有的作品不易为听众所接受，感染力也不强。

最足以代表塔涅耶夫的独特风格的作品是：《c 小调交响乐》，第四、第六弦乐四重奏，大合唱《约翰·达玛斯金》。

2. 二十世纪初

十九世纪末二十世纪初，俄国资本主义的发展达到了最高阶段——帝国主义阶段。沙皇统治下的俄国帝国主义是世界帝国主义体系的一部分，它除了具有世界一切帝国主义所具有的特征（生产的高度集中，垄断的形成，资本输出，银行资本与工业资本的溶合为一，瓜分世界的竞争以及阶级矛盾的极端尖锐化）以外，它还有俄国帝国主义独自的特征：在工业和农业中还存在着封建关系的残余。俄国广大的人民受着封建地主和大资本家的双重剥削，一切进步的力量都受着反动统治者的残酷镇压。正如列宁所指出的，在俄国当时正在展开着两方面的社会斗争：一方面是受沙皇制度压迫的一切阶层反对沙皇专制及其所支持的封建农奴制

度的斗争；另外一方面是无产阶级为消灭阶级和实现社会主义制度而反对资本主义剥削的斗争。

在俄国当时的条件下，这两种斗争是纠缠在一起的。因为沙皇和大资本家的利益是一致的，他一方面帮助资本家对国内人民进行剥削，对殖民地和半殖民地进行掠夺；一方面又利用他们的支持来与革命势力对抗。俄国当时急待进行的是资产阶级的民主革命，但由于资产阶级和沙皇制度及封建残余的矛盾还未发展到极尖锐的程度，资产阶级为了维护自己的切身利益，他们更怕的是群众的革命运动，他们不可能积极地、彻底地参加革命斗争，相反地，他们和沙皇制度妥协了。在俄国，只有工人阶级领导着被压迫的农民能够把反对沙皇制度和一切封建残余的革命斗争进行到底。

二十世纪初，由于经济危机(1900—1903)和日俄战争，人民所遭受的痛苦日益加深，战争的失败更暴露了沙皇制度的腐朽无能。革命的形势已经形成，但是由于资产阶级不能领导革命，革命的领导权落在了无产阶级的肩上，工人阶级成为全民革命的先锋队。

由于在列宁的领导下组成了并巩固了俄国工人阶级的革命政党，所以能够把广大的劳动人民团结起来，进行公开的革命斗争。

1905——1907年的第一次俄国革命失败了，但是它具有重大的历史意义。列宁说过："若没有1905年的总演习，则1917年10月革命的胜利便是不可能的。"

1914年帝国主义战争爆发后，在帝国主义体系中最薄弱的一环——沙皇俄国首先爆发了革命。由于无产阶级的领导和1905年的革命经验，推翻了沙皇专制统治，又通过武装起义消灭了资产

阶级政权，建立了苏维埃。这样，就在全世界六分之一的土地上出现了第一个社会主义国家。

二十世纪初的俄国文学艺术的各种流派之间的斗争非常尖锐，而这些流派归根结蒂是代表着当时社会中不同阶级的利益的：有些是代表着革命力量的，有些则代表着腐朽垂死的地主阶级和资产阶级。紧张而剧烈的社会变革在知识分子的心理上引起不同的反应，有些人感到兴奋鼓舞，有些人则感到颓丧悲观。

在文学中，老一代的作家如托尔斯泰、契诃夫和柯罗连科的作品中都无情地揭露了沙皇制度下的黑暗生活，同时也表现了对于自由幸福的未来的向往。年青一代的进步作家则有：阿·库普林、伊·布宁、维·维列沙耶夫等，还有伟大的无产阶级的天才作家高尔基。在美术界也出现了苏里科夫、瓦斯涅佐夫、列维坦等人的优秀作品，直接或间接地反映出当时人民的思想和愿望。

列宁在 1905 年发表的理论著作：《党的组织与党的文学》对当时的进步作家起了很大的影响，帮助他们找到正确地、真实地反映俄国社会生活的道路，并使他们把自己的创作活动和劳动大众的革命斗争联系起来。

列宁在他的哲学著作中进一步发展了马克思主义的、辩证唯物主义的美学理论。他的反映论，不仅是辩证唯物主义哲学的基础，而且也是科学的、唯物主义的美学的基础。

马列主义的美学原则在俄国无产阶级社会主义文学的奠基者高尔基的作品中得到了具体的体现。

和俄国进步的、民主的文学艺术战线相对立的是反动的贵族和资产阶级的文学艺术。它们与一切进步的思想为敌，与广大人民群众的利益相违背，它们自称为“现代派”，实质上代表了资产阶级没落时期的腐朽的思想意识。反动的现代主义的美学是提倡

"为艺术而艺术"的，是反对艺术反映现实生活的，是反对艺术的民族传统的。

1905年革命失败后，在革命暂时处于低潮的时期，有不少知识分子心灰意懒，看不到前途，脱离现实，情绪颓废，陷入唯心主义的泥坑。因而，象征主义、印象主义、表现主义、未来主义等形形色色的现代主义在文艺界泛滥一时。在这时期，高尔基对文学中的颓废倾向进行了坚决的斗争。

二十世纪初俄国文艺领域中的各种流派的尖锐斗争，也反映在音乐艺术的领域中。西方资产阶级的现代主义的音乐曾受到格拉祖诺夫、塔涅耶夫、里亚多夫等人的严正的批判。

现代主义的倾向，早在十九世纪末就出现在彼得堡和莫斯科的青年作曲家如尼·车列卜宁、尼·阿玛尼、瓦西连科、斯克里亚宾等人的作品中。但他们的作品还只是受了一些现代主义的影响，对印象主义、象征主义等有些表面上的模仿，在他们的创作中占主导地位的，还是健康的、现实主义的因素。1901年在彼得堡成立的"现代音乐协会"是一个宣扬西方现代主义音乐的组织，在他们的音乐会上演出的节目都是外国作曲家如德彪西、拉威尔、理查·斯特劳斯、芮格尔等人的作品，同时专有一些人写文章为西欧资产阶级的颓废艺术做宣传。1909年在莫斯科也成立了同样的组织。

在创作中走上彻底反动的颓废道路的是一个名叫列比科夫的作曲家，当时他被颓废派的刊物捧为音乐艺术中的"天才的革新家"。实际上列比科夫是一个毫无创造能力的蠢材，他只不过采用了一些最庸俗的、沙龙式的调子，掺上了一些模仿印象派的个别手法，写出了一些不三不四的东西，故意加上一些似乎神秘莫测的标题，如歌剧:《阿尔发和欧米加》、《带匕首的女人》、《深

渊》等。

在 1907—1917 这个被高尔基称为俄国知识分子可耻的十年中间，形成了斯特拉文斯基的反动的现代主义的创作道路。他所追求的毫无思想内容的形式主义，是和俄国人民生活，和俄国进步的、民主的音乐文化背道而驰的。从 1910 年起他所写的作品，主要是为了迎合西欧资产阶级的颓废趣味而写的。在第一次世界大战期间，他终于背弃祖国，变成一个十足的没有祖国的世界主义的“艺术家”，哪个资本家出钱，他就甘心为他服务。

尼·车列卜宁也是这个时期受现代主义影响最深的作家。他的早期的创作虽然与古典传统尚未断绝联系，但到了后期则完全陷入印象主义的泥沼。他的音乐语言脱离了祖国民歌的传统，力求“欧化”。他写出了充满悲观主义和神秘色彩的作品，如舞剧《那西斯和回声》、《红色之死的假面具》。

此外，还有不少年青一代的作曲家是受到西欧资产阶级现代主义的恶劣影响的，例如格列恰尼诺夫根据梅特林克的剧本写了歌剧，为包德莱尔的《罪恶之花》写了声乐套曲；又如在西欧印象主义影响之下，瓦西连科根据反动文人梅列日可夫斯基的作品写了交响诗《死神的花园》，根据唯美主义者王尔德的作品写了交响诗《女妖的飞翔》。

在十月革命的前夕，当资产阶级反动腐朽的思想意识的现代主义在俄国音乐艺术中广泛流传的年代里，也有不少作曲家是坚决维护俄罗斯音乐文化的优秀传统的。他们的创作和民间创作，和古典传统一直保持着密切的联系；在这方面，除了我们以前已经提到过的格拉祖诺夫、里亚多夫、塔涅耶夫、阿连斯基等人之外，在年青一代的作曲家中还有：拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、伊波里托夫－伊凡诺夫、李雅普诺夫和卡斯塔尔斯基等人。在这

些作曲家中，就创作才能和贡献而论，拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾更为突出，以下将分别做较详细的讲述。在这以前，我们先谈谈在俄国实际革命斗争中产生而又直接为革命斗争服务的无产阶级的革命歌曲。

十九世纪末、二十世纪初，在沙皇制度的暴政和资本家及地主的压迫剥削下的俄国人民，不断起来进行反抗。在无产阶级政党的领导下，全国各地展开了轰轰烈烈的群众性的革命运动、罢工、示威和武装斗争。就在这样的革命斗争中产生了新型的、和旧日的民歌完全不同的群众歌曲。这些歌曲的特征是：积极、乐观，表现出无产阶级所特有的那种坚强的斗争意志和必胜的信心。

在九十年代末最流行的一些无产阶级革命歌曲是拉金配词的《同志们，勇敢地前进！》，克尔曰札诺夫斯基配词的《华沙工人歌》、《红旗歌》等。

1902 年《国际歌》被译成俄文，翻译者阿·戈兹是一个在布尔什维克党领导下参加革命运动的工程师。戈兹在译词时，对原词做了一些删节，为的是使它更加精炼、集中，便于歌唱，便于在工人群众中流传。这首歌在十月革命后被定为苏联国歌，直到 1944 年，苏联采用了新的国歌之后，它仍然被保留下来做为苏联共产党的党歌。

《马赛曲》在俄国革命运动中也曾起过很大的作用。这首法国革命歌曲早在十八世纪末就传到了俄国。十二月党人在秘密的集会中，在西伯利亚的监牢中都曾传唱过这首歌曲。但那时都用法文歌唱，歌词还没有译成俄文。第一个为它配上俄文歌词的是拉甫洛夫(1823—1900)。二十世纪初，这首歌俄国流行得最广。拉甫洛夫所配的歌词不是按鲁若·德·里尔原来的法文歌词译的，

而是自己另外写的，它和原来的歌词没有什么联系，他是号召俄国人民起来参加革命斗争的：

“让我们和旧世界一刀两断吧，
让我们抖去我们脚下的灰尘。
我们敌视那些黄金的偶像，
我们痛恨那沙皇的宫殿，
我们去找我们受苦的弟兄，
我们去找受冻挨饿的人；
我们一齐狠狠诅咒我们的敌人，
我们要向他进行斗争。
起来吧，工人们，挨饿的人，
起来去打敌人，
发出人民报仇的呼声；
前进，前进，前进，前进！

这首歌不仅歌词改了，而且在曲调上也有了相应的变动：原来的三段体改成了由分节歌和副歌构成的二段体，全曲从头到尾贯穿着大调的雄壮的音调，加强了符点节奏的作用。这样，使整个曲子显得更坚强有力，更乐观了。

这首歌的名字叫《工人马赛曲》。此外，在俄国革命时期各地还曾根据马赛曲编过《士兵马赛曲》、《农民马赛曲》、《学生马赛曲》等等，但都不如《工人马赛曲》流传得广泛。

在无产阶级的革命歌曲中，鲜明地反映出工人阶级的革命的世界观，它们和大半通过诉苦来表示反抗的旧民歌有着显著的不同。从《同志们，勇敢地前进》，我们可以清楚地看到：它的旋律进行是有力的，大调的色彩是明朗的，节奏的脉搏是积极行动的，结构是精炼而对称的。

这首歌和早一个时期革命歌曲中的《贝加尔湖》，在音调上非

常接近。但如果把两者拿来比较一下，我们就很容易发现它们之间有着多么显著的区别了。

无产阶级的革命歌曲中，除了大部分是直接号召参加斗争的战斗歌曲之外，也有不少其他类型的：有叙述性的，也有抒情性的。例如《海涛怒吼》叙述参加1846年喀琅施塔得起义的十九名水手的牺牲（他们遭枪杀之后，被抛在大海里）。这首歌的词和旋律都是里夫金（1877—1922）所作。里夫金从1902年以来就积极参加了俄国革命运动，他曾数次遭到逮捕和审讯。他自己就是喀琅施塔得起义的组织人之一，这首歌是他在喀琅施塔得狱中所写，他侥幸免于死刑。这首歌在水兵中间流传得最广。

在反对统治者的残酷镇压政策之下，许多俄国革命战士都曾被关进监牢；在监狱中，他们写下了尖锐而深刻的政治抒情诗歌。例如《听呵！》就是一首非常流行的革命歌曲。词作者戈尔茨·米勒尔（1842—1871）是一个很早就参加了莫斯科大学革命小组的诗人，1861年被捕，被逐出莫斯科，到处流浪，找不到安身之地，终死于痨疾。他的这首诗曾在1864年的《同代人》杂志上发表，它是有一定情节的：一个囚犯在狱中非常苦闷，他渴望得到自由，站在窗口，向外瞩望，望着那深夜的阴天，一片沉寂；他渴望自由，忘了死的威胁；他正要逃走，忽然哨兵的枪弹射来，他受了致命的重伤：

> "……
>
> 在沉寂的黑夜里，
>
> 哨兵慢步巡逻，
>
> 呻吟之声不断传来，
>
> 悠长而忧伤，
>
> 听呵！听呵！"

作曲者是乌克兰作曲家索卡尔斯基(1832—1887)，他同时是评论家，曾发表过一部专门论著：《俄罗斯民歌的旋律和节奏的结构》(1888年作为遗著出版)。

这首歌的诗和音乐表达了沙皇制度下的人民为了争取自由解放所受到的残酷镇压，正是这样的概括形象吸引了苏联一些作曲家的注意，他们曾把它的旋律用在自己的交响乐作品之中。

随着革命运动的发展，革命歌曲也不断有新的发展，旧的歌词和旋律不断有新的变化，也不断产生新的歌曲。但不管怎样，革命歌曲一直是团结人民群众进行革命斗争的最犀利的武器。

下面讲讲拉赫玛尼诺夫的创作。

拉赫玛尼诺夫(1873—1943)是二十世纪初俄罗斯音乐文化中的重要人物之一。拉赫玛尼诺夫的音乐创作代表着当时俄国社会中的资产阶级的民主的思想，他的创作和俄国民族传统的文学艺术保持着密切的联系。他的作品深刻地反映了俄国第一次革命前的资产阶级知识分子阶层的意志和希望，正是因为这样，他的创作在当时曾受到资产阶级知识分子的欢迎。

拉赫玛尼诺夫生在俄国诺沃格勒省，家庭有很好的音乐环境，四岁就开始学习钢琴，九岁入彼得堡音乐院。1885年经著名钢琴家齐洛蒂介绍到莫斯科，从兹维列夫学钢琴。兹维列夫是当时俄国最著名的钢琴教师之一。

1889年拉赫玛尼诺夫考入莫斯科音乐院，在齐洛蒂班上学钢琴，在塔涅耶夫和阿连斯基班上学作曲。1891—1892年，先后在钢琴和作曲班毕业，成绩优异。他的毕业作品是独幕歌剧《阿列科》，脚本是考试委员会预先指定的。1893年，这部歌剧在莫斯科大剧院上演，获得很高的评价。

毕业后，在1892—1894年之间，拉赫玛尼诺夫开始了他的

演奏活动，同时为了音乐会的需要，他写了很多钢琴曲，如作品第三、十、十一(四手联弹曲)。此外，也还写了不少其他体裁的作品，如艺术歌曲(Op. 4)和交响幻想曲«悬崖»(Op. 8)、«茨冈主题狂想曲»（大型管弦乐队用)，为悼念柴科夫斯基的逝世而写的«三重奏»(Op. 9)。而拉赫玛尼诺夫在这一时期所写的最大型的作品是1895年写成的«第一交响乐»，这部作品1897年在彼得堡由格拉祖诺夫指挥演出，由于演奏和作品本身都存在缺点，这次的演出并不成功。

«第一交响乐» 演出失败后，拉赫玛尼诺夫的创作活动较少。1897年，他被聘为莫斯科马蒙托夫私立歌剧院的助理指挥，从此他和歌剧演员——著名歌唱家夏里亚平结成了朋友，在艺术创作上彼此帮助，他们之间一直保持着深厚的友谊。

1899年拉赫玛尼诺夫第一次出国旅行演奏，受到欧洲许多国家听众的欢迎。从1900年起，他又开始创作。1900—1901年他完成了«第二钢琴协奏曲»(«第一钢琴协奏曲»是在1891年写成的，那时他还在做学生)，在他的作品中，这是一部成熟、完整而富于诗意的钢琴作品。除此之外，属于这一时期的作品还有：«艺术歌曲»(Op. 21)、«大提琴奏鸣曲»、«钢琴前奏曲»(Op. 23)、«春天大合唱»等；在这些作品中鲜明地显示出拉赫玛尼诺夫所特有的真挚而深刻的抒情风格。

1904年拉赫玛尼诺夫完成了两部歌剧：«吝啬的骑士»和«里米尼的弗兰切斯卡»。1904—1906年，他在大歌剧院担任指挥，在指挥格林卡和柴科夫斯基的歌剧方面作出了一定的贡献。

从1906年起，拉赫玛尼诺夫辞去歌剧院的职务，到外国住了三年。在这社会生活发生巨大的变化的年代里，他有消极隐遁的思想，想躲开生活的激流，寻找世外桃源而不可得，因而这个

时期的作品带有阴郁的情调乃至悲剧的色彩(例如Op. 26中的一些艺术歌曲,《d小调钢琴奏鸣曲》);且在某些作品中已显示出受到反动的颓废文艺思潮的影响(例如1909年发表的交响诗《死人之岛》是根据象征派画家柏克林的绘画所得的印象写成的)。

拉赫玛尼诺夫在国外所写的一部最重要的作品,是奉献给塔涅耶夫的《第二交响乐》。他在国际上的演奏活动,使他成为世界公认的现代优秀的钢琴演奏家之一,使他成为俄罗斯钢琴学派的代表人。

从1909年起,拉赫玛尼诺夫又重新回到了莫斯科,他一面进行着紧张的演奏活动,一面写下了下列的重要作品:《第三钢琴协奏曲》(1909),一套《钢琴前奏曲》(Op. 32, 1910年)、两套《音画练习曲》(Op. 33, 1911年, Op. 39, 1917年)、《b小调第二钢琴奏鸣曲》(1913)、艺术歌曲两集(Op. 34、38, 1913—1916年)、交响诗及大合唱《钟声》(1913年)。从这些作品中不难看出拉赫玛尼诺夫的思想危机的日益加深:《钟声》大合唱的歌词作者阿伦·波和译者巴尔蒙特都是颓废派诗人,歌词带着浓厚的神秘主义的色彩。

1914—1918的社会政治重大事件在拉赫玛尼诺夫的作品中并无任何反映;相反地,他在自己的创作中追求着一种脱离现实生活的抽象的美,这种倾向在作品三十四号的艺术歌曲中表现得最为突出。拉赫玛尼诺夫不能正确理解伟大的十月社会主义革命的意义,在苏维埃政权成立不久之后,他就离开了祖国。

远离祖国和祖国人民的拉赫玛尼诺夫,完全失掉了创作的灵感,很长一个时期写不出什么作品来。从1928年起,他又开始写作,完成了他的《第四钢琴协奏曲》和以三首俄罗斯民歌做主题的管弦乐曲;以后,陆续写出的有:《柯莱里主题钢琴变奏曲》

(1932 年)、为钢琴和管弦乐队用的《帕加尼尼主题狂想曲》(1934 年)、《第三交响乐》(1935—1936 年)。1940 年所写的《交响舞曲》是拉赫玛尼诺夫的最后一部作品。

在拉赫玛尼诺夫的音乐遗产中，钢琴作品占着首要的地位，这是和他本人是钢琴演奏家这个事实有密切联系的。在他的钢琴作品中，最足以代表他的独特风格的是钢琴协奏曲。从这些作品中，可以清楚地看出拉赫玛尼诺夫的创作思想是和当时流行的现代主义者不同的。当西欧现代派——特别是印象派的作曲家们在钢琴上追求纤细、瞬间、零散、狭隘的主观感觉的反映的时代里，拉赫玛尼诺夫使钢琴面向广大听众，通过音乐形象和华丽的技巧表达出宏伟的构思、刚毅的意志和气息宽广的抒情。

拉赫玛尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》可以说是他的最成熟的作品之一。虽然用的是 c 小调，但是全曲却充满明朗的情绪，旋律非常丰富。悠长而优美的歌调贯穿着整个乐曲，同时又有刚健有力的一面。乐曲的开始不从乐队开始，而用钢琴开始，这已经是超出了常规；钢琴象钟声一般沉重而肃穆，由弱(p)到强(ff)，在这样的背景上出现了悠长如歌的第一主题，起初带有阴郁的色彩；副部主题是明朗的抒情调，带着浓厚俄罗斯风味，又稍稍染着一些东方色彩。在第一乐章里，这个抒情的形象占着很重要的地位。

展开部很紧凑，是根据从副部抽出来的一个动机发展起来的，发展是直线上升的，由主部音调和副部音调的结合形成高潮。

在再现部中，副部的速度缓慢下来，节奏也更舒展，感情逐渐走向平静，但到尾声才恢复了力量，做了刚强果断的结束。

第二乐章肃穆而舒缓，不难听出这里一开始的主题和第一乐

章中的副部主题在音调上有联系。

末乐章比起前两乐章来，虽然华丽的技巧性的因素较多，但毕竟仍居于次要地位。这里有两个互相对比的主题：一个是节奏活跃的主部主题，一个是气息宽阔的抒情的副部主题。和在第一乐章一样，副部主题占着主导的地位。正是在这个副部主题的基础上，发展成为最后的高潮：在钢琴的强有力的和弦伴奏之下，它已不再是一支柔美抒情的歌曲了，而是象一支高唱入云的庄严的、悲壮的赞歌一样响了出来。

拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》在风格上和《第二钢琴协奏曲》基本上相同，但有些新的特征：戏剧性加强、织体更加复杂、技巧性的段落更多。

《第四钢琴协奏曲》仍保持上述作品中的一些优点，但已出现了一些不健康的因素，反映出作者在创作思想上的危机：阴森恐怖的气氛代替了明朗、刚健的情绪；复杂的节奏、破碎的音调进行代替了舒畅的抒情旋律；还时常出现一些尖锐刺耳的和声。

在拉赫玛尼诺夫晚期作品《帕加尼尼主题狂想曲》中，虽然还保持着他以前的协奏曲中的某些特点，如：节奏结实而富于弹性、形象之间的鲜明对比和交响性的发展；但是在这里，明朗的抒情性显然已不占什么重要的地位。尤其值得注意的是曲中采用了中世纪圣咏“上帝的审判日”的音调，给曲子带来了阴暗的色彩。在全曲最后一个变奏中，它变得格外强大起来，好象是象征着人力所不可能克服的命运的力量。

在拉赫玛尼诺夫的钢琴作品中，还有一些短篇的曲子，也是属于他的最优秀的作品之列的。在他早期所写的几首小曲，如《五首小品》(Op. 3)中的《♯c小调前奏曲》、《小丑》以及《七首小品》(Op. 10)中的《船歌》，都显示出他的钢琴作品所独具的特殊风格：

它们都是很富于诗意的小品，真挚的抒情常常是和鲜明的景象结合在一起的。

拉赫玛尼诺夫的24首前奏曲，很象肖邦的前奏曲，但篇幅较大。内容非常多样，但一般都是鲜明的画面和深刻的抒情相结合的。例如«♭B大调前奏曲»(Op. 23，第2首)：胜利凯旋的热闹场面与英雄气概的精神相结合；«d小调前奏曲»（Op. 23，第3首)，作者标明是“小步舞的速度”，但是这里的舞蹈与古时宫廷贵族所跳的悠闲的小步舞毫无共同之处，这里充满凶兆的预感，写的是极其焦躁不安的心情，但却又是通过冷冰冰的舞蹈节奏表达出来的；«G大调前奏曲»（Op. 32，第5首)：麦浪起伏的田野、漫长的路、云雀的歌声、牧童的笛声、一片平静；«♯g小调前奏曲»（Op. 32，第12首)：冬日的旅途、漫长而又枯燥的路、忧郁的歌声、一望无际的田野、荒凉而寂寞的单调的铃声逐渐消失……。

拉赫玛尼诺夫继前奏曲之后所写的两集钢琴曲：作品三十三号(1911)和作品三十九号(1917)，作者统称之为«音画练习曲»，可见每首曲子都是以具体的外界的形象为基础的。但写具体的物又不是目的，实际上每首曲子都是一篇诗。例如«a小调音画练习曲图画»（Op. 39，第6首)，据作者自己说，他的这首曲子是根据童话故事«小红帽和狼»的形象写成的，但是从音乐的性质来判断，这里写的绝不是一个朴素的童话故事，而是一个人在生活的不幸中所感受的恐惧和不安。

拉赫玛尼诺夫作为一个钢琴演奏家，和李斯特一样，还写了许多改编曲。在改编这些曲子时，拉赫玛尼诺夫不论在钢琴织体上以及和声复调的运用上，都非常讲究。原来的声乐曲、小提琴曲或管弦乐曲经过改编之后，成为很好的钢琴独奏曲。优秀的例

子有：《戈帕克舞曲》（原作：穆索尔斯基）、《蜜蜂》（原作：李姆斯基—柯萨科夫）、《爱的痛苦》和《爱的快乐》（原作：克莱斯勒）……等；拉赫玛尼诺夫也曾根据自己的歌曲改编成钢琴曲，如：《丁香花》、《雏菊》。

拉赫玛尼诺夫的七十首艺术歌曲在俄罗斯歌曲艺术中占有独特的地位。从其中最优秀的一些篇页中，可以看到拉赫玛尼诺夫的抒情歌曲是多么明朗、清新，和柴科夫斯基的歌曲可以说是一脉相承的。旋律永远那么舒阔流畅，表达感情时永远是那么富于起伏变化，钢琴伴奏起着很重要的作用，但又从来不影响声乐部分的主导作用。最足以代表拉赫玛尼诺夫的抒情歌曲的特征的作品是：《在静夜里》(Op. 4)、《小岛》(Op. 4)、《这儿多好》(Op. 14)、《丁香花》(Op. 21)等。另外还有一些戏剧性的歌曲，有些表达着强烈的感情或激昂的抗议，或辛辣的责难，或悲壮的感慨。如：《我等待着你》、《我又是孤独一人》、《一切都成过去》、《朋友，别相信我》、《我多么痛苦》等。在这些歌曲中，可以看出拉赫玛尼诺夫有时不免过于浮夸，过于追求表面效果，特别是在他对待歌词不够严格时，这种弱点就更突出了。

在戏剧性歌曲中，声乐部分有时采用朗诵性的旋律，特别在最后的一个歌曲集(Op. 38)中，用得最多。在这六首歌中，除第一首：《夜间我在花园里》是写景抒情的以外，其余五首都很特别。因为歌词都是象征派的诗，音乐免不了也受到象征主义的影响。声乐部分追求细致入微的朗诵语调，有时显得缺少了拉赫玛尼诺夫所特有的表情的爽直。而且钢琴伴奏也变得精雕细琢了。

拉赫玛尼诺夫有三部歌剧作品：(1)《阿列科》，(2)《吝啬的骑士》，(3)《弗兰切斯卡》。这三部歌剧都是独幕的悲剧。前两部取材于普希金的作品。

《阿列科》显然是在柴科夫斯基的歌剧的影响之下写成的：它侧重于心理描写，很富于戏剧的力量，以歌唱性的旋律为主。

《吝啬的骑士》和《弗兰切斯卡》发展了俄罗斯歌剧中《石客》和《莫扎特与萨里埃利》的传统，歌唱部分以咏叙调为主。在这两部歌剧中，管弦乐占着很重要的地位。

拉赫玛尼诺夫善于用宏伟的形式表达他的思想感情，这在他的钢琴协奏曲中已可见到。而他所写的交响乐，也足以说明这一点。他最初写成的交响乐作品是一首题名为《悬崖》的幻想曲。拉赫玛尼诺夫曾在曲首摘录了莱蒙托夫的诗句：

> 金色灿烂的云雾
> 投宿在悬崖巨人的胸膛

在音乐中不难听到两个鲜明的形象：沉重而雄壮的悬崖巨人的形象和从一种乐器移动到另一种乐器的“黄金色的云雾”的柔美的形象。通过歌唱性的抒情的主题的发展，使幻想曲充满了戏剧的力量。

在拉赫玛尼诺夫的三部交响乐中，以《第二交响乐》最为成熟而完整。这部交响乐用真正的俄罗斯民族风格的音乐语言塑造了鲜明的音乐形象，表达了深刻的思想。这是一部抒情的、歌唱性的交响乐。有轻淡的忧伤情绪，比较稳静；没有尖锐紧张的戏剧冲突。不同的音乐形象的交替出现，不形成对比，只是对基本情调的不同的渲染。例如在第一乐章里，主部的气息广阔的歌唱性的主题的出现，在引子中已有准备，同时它规定着整个第一乐章的基本性质。副部主题，也是悠然展开的歌调，带田园牧歌的风味，可以说是主部主题的补充。听这一乐章很容易使人联想到俄罗斯的秋天景色：沉重的云雾静悄悄地在空旷的田野上飘动，……阴郁而沉重的心不时有些激动。很自然地，在舒缓从容的第一乐

章之后，接上来的不是一个慢乐章，而是一个快乐章。这是一个小谐谑曲式的快乐章，但节拍整齐、刚劲有力，象进行曲而且形象变幻无常，有许多幻奇性质的形象穿插在中间。第三乐章是一个明朗的抒情慢乐章。末乐章则充满欢欣鼓舞的气氛和情绪。

拉赫玛尼诺夫的《第三交响乐》(a小调，1935—1936)是侨居美国时的作品。虽然在题材内容上还和祖国有着密切联系，但是作者这些美好的回忆，常常被一些节奏零乱的、破碎的、甚至于古怪的音调所扰乱。在第二乐章里甚至于出现美国爵士音乐般的狂乱的节奏和音调；而在欢庆鼓舞的末乐章中，则忽然出现了"上帝的审判日"的音调，破坏了欢乐的气氛，带来阴暗的色彩。所有这些都反映出当时作者的思想上的危机。

拉赫玛尼诺夫是二十世纪初俄罗斯音乐文化中重要人物之一。他继承并发展了俄罗斯古典音乐的优良传统：在创作题材上紧密联系祖国人民的精神生活和大自然的景物，在创作方法上，抗拒了西欧现代主义的影响，不追求表面的、虚假的"革新"。但是，由于他的资产阶级世界观的局限，使他脱离当时的革命斗争和革命群众，因此在他后期的创作方法和创作思想上，仍然受到了现代主义的侵袭，使他的作品呈现比较颓废的倾向。

更重要的是，拉赫玛尼诺夫不理解当时俄国所发生的无产阶级革命。他的作品，更不可能反映这个伟大的斗争。而在国外侨居的年代里，他虽然对祖国尚有无限怀念之情，他的创作虽然和祖国文化还保持着一定的联系，但由于他远离祖国和人民，他的创作灵感日益枯竭。在他留下的不多的作品中，显示出思想上的空虚和风格上的衰颓。

斯克里亚宾(1871—1915)和拉赫玛尼诺夫同属十月革命前俄罗斯重要的作曲家之一。斯克里亚宾亲身经历了1905年俄国革

命前后的社会动荡和急变的时期，时代的矛盾在他的思想意识和艺术创作中有着强烈的反映。

从斯克里亚宾的音乐里，常常可以听到一种激动兴奋的、惶悚不安的或喜悦欲狂的情绪，从此可以肯定作者是富于浪漫主义的热情的，有不满现状和追求光明幸福的强烈冲动。这种心情是由当时俄国社会的极度紧张的气氛所产生的，在当时俄国文艺知识分子中间非常流行。他们好象预感到社会上将有什么空前的巨大变化一样，但是究竟这种空前的巨大变化具体是怎样的？它会带来什么？对于当时俄国资产阶级的知识分子说来，大多数是茫然的。有人认为这种巨大的变化可能给人类带来毁灭。有一个名字叫做弗·索洛甫耶夫的作家在他的著作中宣传着“人类历史接近完结”的论调，这种论调对当时一些青年诗人如阿·别洛依·布洛克和布留索夫等起过很深的影响，而拉赫玛尼诺夫根据阿伦·波的诗写的«钟声»，也正是歌唱死亡与毁灭的。在斯克里亚宾的音乐中，表现着因当时社会所引起的不满和强烈的抗议，这极强烈的、积极的感情，表面上虽然是和二十世纪初俄国人民要求解放的思想相一致的；但是，实际上斯克里亚宾是一个主观唯心论者，他远离劳动人民的生活和斗争，他对现实社会的抗议只是为了要求纯粹个人的、主观的、精神上的自由解放。同时，他认为世界是人的主观的不断创造的产物，所以他认为要求自由解放必须发挥人的这种创造精神，而这种创造精神的具体表现则是艺术。斯克里亚宾的哲学思想显然是脱离现实生活的。他的艺术创造不是通过真实地反映现实来积极作用于现实，而是企图在自己的想象中创造出一个和现实世界相对立的虚幻的美丽王国来。斯克里亚宾的早期的创作，和十九世纪俄罗斯以及西欧的进步音乐文化传统还保持着紧密的联系；后期作品严重地受到主观唯心

论哲学思想的影响。他力图通过音乐艺术表达他的神秘主义的世界观。表面上看，似乎在表现技术上做出不少大胆的革新；实际上，已经完全脱离了现实主义的基础，堕入象征主义的泥坑。

斯克里亚宾于 1871 年生于莫斯科一个贵族的家庭里。母亲是一个钢琴家，早死；父亲任外交官，常在外国。斯克里亚宾在祖母、婶母抚养下成长。她们对这孩子特别娇惯，不让他和外界接触。由于长期在暖房般的环境中生活，斯克里亚宾变得特别脆弱；由于长期与世隔绝，养成他的自我中心的意识。这些对他后来的发展有很大的影响。

斯克里亚宾很早就显示出艺术才能，五岁能弹钢琴，但系统学习较晚。1883—1884 年入陆军学校，同时向柯纽斯学习钢琴。稍后，又就学于名师兹维列夫，与拉赫玛尼诺夫同窗。1885 年从塔涅耶夫学习音乐理论，为入音乐院做好准备。1888 年入莫斯科音乐院，在萨封诺夫班上学习钢琴，在阿连斯基班上学习作曲。1892 年斯克里亚宾以钢琴主科毕业，成绩优异，荣获金质奖章。

毕业后，斯克里亚宾开始了他的紧张的演奏活动，曾到法国、荷兰、比利时和德国演出。演奏的节目中常常加入他自己的作品。这时期他写出的钢琴作品计有：十首玛祖卡（Op. 3，1888—1889），12 首练习曲(Op. 8，1874)，24 首前奏曲(Op. 11，1888—1896)，2 首玛祖卡式的即兴曲（Op. 7)和第二首即兴曲（Op. 10，1894)，三首钢琴奏鸣曲：f 小调(Op. 6，1893)、#g 小调(Op. 19，1892—1897)、#f 小调(Op. 23，1897)。

斯克里亚宾的钢琴演奏，节奏灵活，音色变化丰富，有一种特殊的魅力，别具风格。从 1898 年开始，他在莫斯科音乐院担任钢琴教授，但他并没有放弃创作。

九十年代末是斯克里亚宾的哲学思想形成的时期，他读了许多哲学书，企图求得解决一些与世界观有关的问题。早在斯克里亚宾的青年时代，他就探索过关于人生，关于人与人之间的关系，关于道德的标准等等问题，他常常联想到宗教和神。当然，这种盲目的探索是不会得到什么正确的结论的。当他在自己的思想的矛盾中找不到出路时，他就陷入悲观绝望的深渊之中（他曾用送葬曲作为他的《第一钢琴奏鸣曲》的末乐章）。而且斯克里亚宾对待生活的态度，是以个人为中心的，个人的如意或不如意决定着他对于社会生活中所发生的重大事件的态度。

斯克里亚宾沿着这样的道路，逐步形成了他的极端主观唯心主义的世界观。他肯定一切都源于“我”，否定了客观世界的存在，说世界是“我的活动，我的创造，我的欲望”的结果。

为了要表达自己的哲学思想，斯克里亚宾采用了交响乐的形式。1900 年他写成了《第一交响乐》(e 小调)，终曲合唱的词是斯克里亚宾自己写的，是对艺术的赞颂歌，歌颂着艺术改变世界的伟大力量。1901—1902 年写成的《第二交响乐》，继续表达了这种思想。在 1904 年写成的标题为“神曲”的《第三交响乐》中，斯克里亚宾进一步发展了他的哲学思想：个人与敌对力量之间的搏斗，个人终于获得了欢乐和幸福。在写这一曲子的前一年，斯克里亚宾写成了他的《第四钢琴奏鸣曲》(#F 大调)，他在这个曲子里表达了从朦朦胧胧的梦想逐步走到胜利的自我肯定中间所经历的过程，构思和《第三交响乐》相似。

九十年代初是斯克里亚宾一生创作最旺盛的时期，他的作品多半充满热情的激动和戏剧的力量。这些作品虽然有时加上了抽象的、神秘的、哲学意味的标题，但音乐本身还有不少反映现实生活的因素，并不都象标题所说的那样抽象、神秘。

1904 年斯克里亚宾辞去莫斯科音乐院教授的职务，离开了祖国。1905—1907 年俄国革命时期，他侨居外国；当听到祖国传来革命的消息，曾表示过同情，并曾阅读过马克思和恩格斯的哲学著作。但是从他的札记看来，他是完全不能正确理解他们的哲学思想的。他在瑞士曾和普列汉诺夫相交。一个辩证唯物主义者和一个主观唯心主义者虽然是很好的朋友，但经常展开激烈的辩论。斯克里亚宾坚持自己的反动观点，普列汉诺夫对他下了如下的鉴定："多么有热情、有才能的人呵，可是又是一个顽固不化的神秘论者。他所写的音乐，气派很大。这种音乐是具有唯心主义的神秘论者的气质和宇宙观的人对于我们的时代的反映。"

1905 年俄国革命时期，是斯克里亚宾的思想和创作的危机的开始。从这时起，他的创作显然转向极端主观唯心主义，逐渐形成一种抽象、玄虚的风格。1907 年写成的《狂喜之诗》和不久之后写成的《第五钢琴奏鸣曲》，都标志着这种转变。斯克里亚宾企图在这两部作品中表现概括宇宙万象和具有世界意义的思想感情，但实际上所表达出来的却是极端狭隘的个人的精神状态。

在俄国革命时期，斯克里亚宾产生了写作一种所谓"奇迹剧"的念头。他意图写出一种带宗教色彩和神秘气氛的音乐，使人听到之后，能从现实物质世界超脱出来，进入自己创造的精神境界。很明显，这样的音乐的实质不是别的，而是在宣扬资产阶级的腐朽的悲观主义和神秘主义。斯克里亚宾没有完全实现他这种反动的"理想"，他没有写出自己认为满意的"奇迹剧"；但他在 1907—1915 年之间所写的作品，大都受着这种念头的支配。

1909 年初，斯克里亚宾回到他的祖国，在莫斯科住下，经常演奏。1909—1910 年写成了交响诗《普罗米修斯》（一名"火之诗"），斯克里亚宾认为这是他的"奇迹剧"的草案；"奇迹剧"的思

想在他从 1911—1913 年完成的五首钢琴奏鸣曲(Op. 6—10)中得到发展和体现。事实证明，斯克里亚宾在主观唯心主义的世界观的支配下，他越是想写出概括万象的大型作品，就越陷入狭窄的、完全出于个人想象的、脱离现实的境界中，他的音乐语言就越变得晦涩玄虚，结构就越变得破碎凌乱。在《普罗米修斯》交响诗之后，他再没有写出什么大型的交响乐作品，只写了一些钢琴小曲。

1913 年斯克里亚宾开始写一部称作"准备动作"的作品，这是一部综合性的作品，包括清唱剧、舞蹈、舞台动作和灯光等，剧词是斯克里亚宾自己写的。因为作者认为这时实现他所理想的"奇迹剧"条件尚未成熟，对于那样大型的创造来讲，这里仅仅是一个"准备动作"而已。斯克里亚宾于 1915 年在莫斯科逝世时，他还没有来得及完成这部作品。

在斯克里亚宾的音乐遗产中，钢琴作品占最重要的地位。

他 1900 年以前写的钢琴作品中小品居多，大半是一些抒情短曲如前奏曲、即兴曲和玛祖卡等。

斯克里亚宾的前奏曲短小精练，集中写精神生活中的瞬间的感受。最典型的例子是二十四首前奏曲(Op. 11，1888—1896)，这里的每一首前奏曲都象是一篇抒情诗，每一首都有一个具有个性的鲜明形象，表达着不同性质和不同程度的感情。作品八号的十二首练习曲(1894)虽然表现出斯克里亚宾的钢琴艺术的技巧，但从曲子的内容来看，是接近他的前奏曲的。例如《#g 小调》练习曲表达了惶恐不安的戏剧性的情绪；又如《B 大调练习曲》，表达了轻盈佻达的形象，再如《#D 大调练习曲》表达了振奋鼓舞之情。

斯克里亚宾的早期作品中的玛祖卡和斯拉夫民间音乐保持着

一定的联系，通过这种舞曲的节奏和形式，作者表达了自己的情绪。

斯克里亚宾初期钢琴作品一般具有歌唱性的旋律，好用下属和声和变格和声进行。在作品十一号中的«D大调前奏曲»中，一再反复D—S的进行，听起来特别柔和。下属和声的运用，给斯克里亚宾的风格带上了新的色彩。

斯克里亚宾为钢琴写过十首奏鸣曲，从他的钢琴奏鸣曲中可以看到他的创作思想的发展。«第一奏鸣曲»（f小调，Op. 6)从形象的范围和表现手法来看还没有很突出的独创性，但已在乐章之间显出作者的情绪飘忽不定；而在节奏紧迫、来势汹涌的急板之后，继之以阴惨沉重的送葬进行曲结束全曲，尤其令人感觉突然。

«第二奏鸣曲»（#g小调，Op.19），作者称之为"奏鸣曲、幻想曲"，由两个乐章构成。根据作者自己的说法，这首奏鸣曲写的是海洋：第一乐章所表达的形象是"南方的静夜"，"苍茫的、滚滚的大海"，"温柔的月色"；结尾的急板是"汹涌澎湃的、一望无际的海洋"。

«第三奏鸣曲»（#f小调，Op. 23），根据作者自己的注释：第一乐章戏剧性快板，写的是"自由而粗犷的精神怀着满腔热情投入痛苦和战斗的深渊"；第二乐章小快板，写的是"假的、瞬间的、不可靠的稳定……渴望忘掉一切……"；第三乐章行板，写的是"温柔而又忧郁的感觉，……模糊的愿望，无法表达的思想……"；第四乐章急板，写的是"心灵在热情奔放的漩涡中跳动"。每一乐章表现一种不同的精神状态，四乐章连在一起表现一个统一的心理过程。各乐章之间运用单一主题的手法达成紧密的连接：以第一乐章的主要动机作为从行板接末乐章的过渡，行

板的温柔梦幻的主题又以胜利凯旋的姿态出现于末章的尾声。

《第四奏鸣曲》(♯F大调，Op.30)包含两个乐章，但它们紧紧相连，形成完整的统一体；不仅乐章之间没有停顿，而且在主题上也有联系。在第二乐章的展开部和尾声中可以听到第一乐章的主题的变形。斯克里亚宾用这个主题代表星星的形象，它在苍茫的太空中放射光芒，象征着人类最高的理想；星光的魅力引起人们的渴望，于是人们终于奋起直飞，怀着困惑的心情，向太空翱翔：星在远处，微光闪闪，越走越近，发出耀眼的光芒。《第四奏鸣曲》的形象虽然是象征性的，但他的象征毕竟取自大自然中的实物，写得具体可感，寓意也比较鲜明，并表现了一种追求光明和幸福的愿望和乐观主义的精神。在斯克里亚宾的创作中，这首奏鸣曲标志着一个转折点，在他以后的钢琴作品中再也不容易找到如此鲜明的形象了。它们越来越脱离生活，常常表现一种模模糊糊的心理状态，语言晦涩，形式散乱。这种征候在他的《第五奏鸣曲》(Op.53)中已经显露出来。在这首奏鸣曲前面，作者摘引了他的《狂喜之诗》的一段：

"啊，神秘的力量，我向你们召唤，你们沉溺在创造精神的深渊之中，你们这些生命的怯弱的萌芽，我给你们带来了勇气，动起来啊！"

它只有一个乐章，在一个短短引子之后，就开始了急速而紧张的奏鸣曲式快板。主题短促而零碎，音乐的发展非常复杂而突然；曲尾匆匆结束在刺耳的不协和音上，听起来好象是突然被切断似的。

斯克里亚宾的最后五首奏鸣曲是从1911—1913年写成的，在这个时期他正在酝酿"准备动作"，为实现他的理想中的"奇迹剧"费尽心思。《第七奏鸣曲》表现的是狂喜的明朗的精神状态；

《第四奏鸣曲》表现的是阴森的、魔鬼式的气氛；《第十奏鸣曲》表现的是一种泛神论者所想象的光明色彩，都是和“奇迹剧”的创作思想密切联系的。

斯克里亚宾的第一首管弦乐曲是1898年写成的《梦幻》，这只是和他的钢琴前奏曲类似的抒情小品。从他的《第一交响乐》起，斯克里亚宾开始用管弦乐的大型结构表达他的哲学思想。

《第一交响乐》（e小调）包括六个乐章，《第二交响乐》（c小调）包括五个乐章，都是规模巨大的作品。其中写不同情绪的变化、起伏和发展，从凝思的、稳定的到紧张兴奋的心理状态；从困倦的心情到激昂振奋的心情。最后都归结到自我肯定。《第一交响乐》末乐章是斯克里亚宾自撰歌词的大合唱，这是对于“艺术”的歌颂。

《第三交响乐》题名“神曲”，是表现哲理的长篇巨作。作者虽然在作品写成之后给每一乐章加上了带唯心主义色彩的标题(“斗争”、“乐趣”、“天国的游戏”)，但音乐形象听起来却是鲜明的，而且整个曲子反映出一种为追求幸福而进行斗争的积极的、乐观主义的精神。三个乐章互相连续，重要主题之间也互有联系，所以虽然分成三个乐章，听起来却象是单乐章的交响诗。

斯克里亚宾的最后两部交响乐作品和他的前三部交响乐有着显著的不同，他的反动哲学思想的表现更加露骨了。它们侧重写一种脱离现实生活的矛盾和斗争的自我陶醉的喜悦之情，这就是斯克里亚宾的主观唯心主义所追求的最后超脱一切的精神上的“最高境界”。《狂喜之诗》(Op. 54)就是体现这种境界的作品。在这里只体现了一种心理境界，不表现产生这种境界所经历的矛盾斗争的过程，所以没有用套曲的形式，而用了单乐章的交响诗的形式。但是在体现这个心理境界时，作者非常细致地表现出感情

的深浅变化；因此，他运用了各种不同的主导动机，每一动机代表一定的情绪，这样的动机一共有七个。《狂喜之诗》是按奏鸣曲快板形式写成的。但很特殊，主题很多，几乎全部曲子是由不同的主题编制而成的，织体非常复杂。

《普罗米修斯》（一名“火之诗”，Op. 60）也是一部交响诗，斯克里亚宾假借这个希腊神话中的形象表达了他的哲学思想。斯克里亚宾说：“普罗米修斯是一种象征，它以各种不同的形式出现于一切古代学问中。它是宇宙间的积极力量、创造精神，它是火，是光，是生命，是战斗，是努力，是思想。”

《普罗米修斯》是一部很特殊的交响乐，它把交响乐、钢琴协奏曲和大合唱结合在一起：参加演出的除管弦乐队之外，还有钢琴独奏家和合唱队，合唱部分没有歌词。除此以外，根据作者的设计，演奏这部交响乐时还需要放映不同色彩的光线，为此在配器总谱上加了一种特殊的乐器——“色彩键琴”。

斯克里亚宾在这部作品中把“创造精神”的形成和发展比做火焰的燃烧和蔓延。在音乐中写火，也写精神。从作者在曲子上所加的表情术语可以看出，他不只标志了速度，而且规定了色彩：例如开始的引子是缓板，“朦胧的”；而结尾的部分则是“灿烂夺目”的。

《普罗米修斯》的音乐语言、织体和结构十分复杂。斯克里亚宾为了表达他的主观唯心主义的哲理，用了许多个象征性的主题，它们之间又往往没有十分鲜明的区别，而相互纠缠在一起。虽然作者力图使它们条理明晰，顺理成章，但因为他的思想感情本身就是糊涂的，所以他自己也表达不清楚，听的人自然也很难理解。

关于斯克里亚宾的遗产的评价，历来有很多分歧的意见：有

人认为它代表着俄罗斯古典音乐发展的高峰；有人则认为它代表着资产阶级没落腐朽的颓废倾向，予以否定。这两种意见，都是片面的。斯克里亚宾的早期作品，反映了第一次俄国革命时期知识分子对于现实的不满和渴望自由幸福的理想生活，这种思想与积极浪漫主义的精神还有一定的联系，这是他的艺术中的可取的部分。至于他的后期创作，则完全受着他自己的主观唯心主义的哲学思想的支配，艺术手法上虽然有些独创的"革新"，但完全是为其唯心主义的思想内容服务的。

六、波 兰 音 乐

二十世纪的初期，波兰的音乐创作一方面与波兰的古典音乐传统还保持着一定的联系，但另一方面却深受到西欧当代的资产阶级的各种音乐流派的影响。

在当时积极从事创作活动的有老一代的作曲家诺斯可夫斯基(Noskowski，？—1909)、热林斯基(Želenski，？—1921)等。他们的创作虽然在一定程度上与十九世纪波兰古典音乐的传统（如肖邦的音乐）有联系，受西欧各种标新立异的音乐流派影响还不多，但由于他们的作品在思想性、艺术性上都没有达到较高的水平，因而没有造成广泛的影响。

1900年左右出现了一个新的创作集团——"年青波兰"。这个集团对波兰二十世纪初期的音乐生活有很重要的意义。它一共包括四位作曲家：菲梯尔贝尔格(Fitelberg，1879—194？)、鲁瑞茨基(Różycki，1883—？)、赛鲁托（Szeluto 1884—？）与席曼诺夫斯基（Szymanowski 1887—1937)。他们的共同目标是提高波兰当代音乐的创作水平，从而建立真正波兰自己的现代音乐。

卡尔沃维奇虽然不是这个集团的成员，但却是当时影响较大的作曲家。他的最重要的几部交响乐作品如交响诗《安娜与斯塔尼斯拉夫》、《忧郁的故事》、《海浪》等在内容上都比较健康，很少颓废情绪。虽然这些作品在风格上受到后期浪漫主义乐派的影响，但它们却都表现出卡尔沃维奇独特的风格。卡尔沃维奇的一生虽然非常短促，但他的创作在波兰现代交响乐创作中占一定的地位。

波兰二十世纪初期最重要的音乐家是席曼诺夫斯基。

席曼诺夫斯基于1882年生于乌克兰的乡村梯摩素夫卡的一个没落的贵族家庭中。1901年到华沙受音乐教育，在著名的波兰作曲家诺斯科夫斯基的指导下学习作曲。1905年在华沙，席曼诺夫斯基与青年作曲家菲梯尔贝尔格、鲁瑞茨基等组成了以创作波兰现代新音乐为纲领的小组，称之为“年青波兰”。他们不断进行创作，在华沙音乐生活中逐渐扩大这个集团的影响。席曼诺夫斯基一生中除了曾短时期在华沙音乐院从事教育活动之外，全部时间都从事职业的创作活动。他曾广泛地与欧洲许多国家的音乐文化接触。除了长期在德国和英国活动之外，他还曾在意大利、法国、美国、非洲、拉丁美洲等地从事音乐活动（演奏钢琴、指挥演出自己的作品等）或旅行，这种与外界的广泛接触对他的创作发生了不小的影响。作曲家的晚年由于经济上的困难，不得不到欧洲各地作旅行演出以维持生活。过渡的疲劳，终于使他丧失了健康，于1937年死于瑞士。

席曼诺夫斯基一生的创作充满了矛盾，他创作上的成熟经历过一段曲折的过程。二十世纪初期，欧洲各种不同的音乐流派对席曼诺夫斯基都曾发生过不同程度的影响，使他在各种不同的风格中间徘徊。但作曲家终于在晚期的创作中找到了自己的道路：

直接从波兰民间音乐，特别是波得哈拉的山区音乐中去吸取精华，从而形成了新的创作风格。席曼诺夫斯基的创作可分为下列三个时期：即第一次世界大战前、1916至1926年以及1926至1937年。

第一个时期：其中最重要的有两首钢琴奏鸣曲（c小调与d小调）、小提琴钢琴奏鸣曲、钢琴练习曲、前奏曲若干首、《b小调民间主题的变奏曲》、《f小调钢琴幻想曲》、《E大调音乐会序曲》与《f小调第一交响乐》、《♭B大调第二交响乐》。在席曼诺夫斯基早期的钢琴作品中，很容易看出肖邦对他的影响。除此之外，还能看到斯克里亚宾的风格的痕迹。席曼诺夫斯基和柏林、莱比锡、维也纳音乐界的频繁的接触，又使得他这时期的创作受到德国现代乐派，特别是理查·斯特劳斯强烈的影响，同时，在他的歌曲作品中也不难发现胡果·沃尔夫的影响。由此可见，席曼诺夫斯基的早期创作是在探索着各种不同的风格，而还没有完全形成鲜明的个人风格和创作个性。

这时期最有代表性的是第二交响乐，它集中而明显地反映了这些特征。这部交响乐采用了套曲形式，然而处理得很自由。全曲分三个乐章，第一乐章采用了传统的奏鸣曲快板形式；第二乐章是主题与变奏，而实际上，主题与第一变奏相当于传统奏鸣套曲的慢乐章，而其他变奏则相当于具有不同舞曲性质的其他中间乐章（如谐谑曲）；末乐章则是一首错综复杂的五个主题的赋格曲。所有各乐章中的主题材料之间，保持着密切的联系。在求得整个交响乐的统一的发展中，贯穿全曲的复调手法的运用，起了很大作用。从这部交响乐中，可以看到西欧资产阶级表现主义的潮流在席曼诺夫斯基创作中也得到了某种程度的反映。这种艺术思想倾向之所以能在席曼诺夫斯基的创作中得到反映，是与当时波兰

知识分子的唯心主义艺术观分不开的。例如：当时有些波兰艺术家宣称艺术是一种“绝对精神”的反映，艺术要反映“赤裸裸的灵魂”等等。这部交响乐于1911年在华沙首次演出后，由于思想内容和音乐语言较难理解，没有为群众所接受。

第二个时期：其中最重要的作品有钢琴套曲《浮雕》、《假面》、提琴曲《神话》、三部钢琴奏鸣曲、《第一弦乐四重奏》、《第一小提琴协奏曲》、歌剧《罗格尔王》以及这个时期最有代表性的作品《第三交响乐》（“夜之歌”）。在这期间，席曼诺夫斯基曾多次赴巴黎，广泛接触了以拉威尔为代表的印象派音乐。当时，在西欧音乐界流行着所谓“反浪漫主义的潮流”。作曲家提出了新的口号，他们声称与浪漫主义断绝关系。在法国，集中地表现在“反华格纳主义”的主要流派——印象主义上。印象主义对席曼诺夫斯基的创作产生了相当重要的影响，甚至决定了他第二个时期创作发展的基本方向。

这个时期的代表性作品《第三交响乐》实际上是一首标题性的大型声乐曲与交响音诗的综合体。作曲家采用了中世纪波斯诗人鲁糜的诗《夜之歌》作为歌词，音乐本身与原诗歌的内容很接近。在席曼诺夫斯基的这部交响乐中，中世纪的神秘主义色彩，渗透在乐曲的每个部分。斯克里亚宾式的感情狂热，在这部作品中发展到了顶点。作曲家在这里所运用的全部音乐表现手法，都直接服务于渲染和表现原诗那种神秘主义的气氛。在这部作品中，和声已经完全超出了大小调的功能体系，旋律本身装饰性很强，管弦乐队异常庞大，但它的音响却又具有印象主义那种极为细致的色彩。音乐语言极端复杂化的倾向，在这部作品中表现得非常明显。虽然这部作品取材于中世纪的诗歌，然而在这里可以看出席曼诺夫斯基个人的思想和情感体验的具体反映。在两次大战之

间，波兰知识分子中普遍存在的逃避生活、逃避现实、悲观失望、走投无路的心理在这部作品中都有较深刻的反映。

这个时期的其他一些重要作品如《第一小提琴协奏曲》、《第一弦乐四重奏》、《第三提琴奏鸣曲》等，无论在思想内容上，或是音乐语言上，都是属于这种类型的。

这个时期的许多作品，特别是器乐小品中，出现了较多的运用文学标题的倾向。著名的提琴套曲《神话》中所包括的几首器乐曲都有标题，其中象《阿雷图扎的泉源》是直接与作曲家在意大利西西里岛旅行所得印象的回忆相联系的。在奥尔梯基亚小岛上有一股名叫“阿雷图扎”的清澈泉水，据说在地和海的底下，这泉水与阿尔帕奥斯河相连；这泉水与河水的名字，本来是一对情侣的名字。阿尔帕奥斯热爱阿雷图扎，他在海底的石洞中追随她一直到奥尔梯基亚岛来。套曲的另一首《那尔才兹》也是根据一个美丽的神话写成的。它描写英俊的那尔才兹爱上了他自己在水中的倒影的故事。有浓厚的印象主义风格的钢琴套曲《浮雕》中的三首乐曲的主题，则又是以荷马《奥德赛》中的三个片段作为题材的。由三首乐曲组成的钢琴套曲《假面》，包括三个标题性的小品：《谢赫拉萨达》，《小丑塔乌图依斯》和《唐璜的小夜曲》。至于著名的《第一小提琴协奏曲》的内容，可能与米琴斯基的诗歌《五月之夜》有直接的联系。

席曼诺夫斯基创作中最重要、最有意义的时期是最后一个时期（1926—1937年）。在这个时期里，作曲家对民族风格的探索，对民间音乐产生的强烈兴趣，使得他的创作风格发生了很大的变化。对民族风格的探索，使席曼诺夫斯基的创作终于获得了新的生命力。几乎这个时期的所有重要的作品中，都可以看到波兰民间音乐、特别是波得哈拉地区的民间音乐的影响。当时正在研究

波得哈拉地区民间音乐的著名音乐学家海宾斯基，对席曼诺夫斯基的风格上的转变起了很大作用。作曲家被海宾斯基所提出的大量资料所吸引，在美妙的波得哈拉的民间音乐启发之下，写成了他唯一的一部舞剧《山盗》。这部舞剧的音乐在风格上具有鲜明的波兰民间色彩，舞剧的题材来自民间的传说。音乐中粗犷的性格、令人精神焕发的节奏、宽阔的旋律线、新颖的波兰山区调式等，都使这部舞剧获得很大的艺术魅力。二十首玛祖卡舞曲（钢琴）是这个时期很有典型意义的作品，它们闪耀着迷人的民间音乐的光彩。席曼诺夫斯基与肖邦不同，他没有直接从玛祖尔地区的民间音乐中吸取素材，而是从波得哈拉山区的民间音乐中去找寻素材。因此，他的玛祖卡舞曲与肖邦的玛祖卡不同，它往往具有豪放、粗犷的山区音乐的色彩。在这时期其他作品中同样也渗透着民间音乐的因素。如《第二小提琴协奏曲》中的主题便散发着波得哈拉民间音乐清新的气息。这部协奏曲与《第一小提琴协奏曲》相比较，在结构上更趋向于简单、质朴。《第二弦乐四重奏》的主题的民间气息也是异常鲜明的。《第四交响乐》（实际上是钢琴和管弦乐的协奏曲）的整个末乐章就是以奥别列克舞曲的节奏发展的。

席曼诺夫斯基的创作经历了一段非常艰辛而矛盾的过程，他不断地受到现代资产阶级各种流派的强烈影响，但却又不断地扬弃它们，找寻自己的个人风格。在最后，终于找到了一条与民间音乐相联系的道路。从而使他晚期的作品，在一定程度上，从复杂、繁琐、难解的音乐风格中解脱出来；并且在旋律、乐曲结构、和声语言等各方面都趋向于质朴、简明。但是，在他最后的作品中也还没能完全摆脱西欧现代音乐的影响。

总的说来，第二次大战前波兰的知识分子阶层中所普遍存在

的孤独、彷徨、忧郁和惊慌不安的心理在席曼诺夫斯基的作品中都有比较真实和比较深刻的反映。

七、捷 克 音 乐

二十世纪初期，捷克的音乐创作面临着一种新的情况，一方面，在捷克的音乐生活中起重要作用的老一辈作曲家如德沃夏克(1841—1904)、费比赫(1850—1900)等人已经先后逝世；另一方面，捷克的音乐创作也和周围的其他资本主义国家一样，处在各种以"革新者"面目出现的资产阶级音乐流派的包围中。当时，不少音乐家都受到它或多或少的影响，特别是在后来两次世界大战的中间时期，欧洲普遍流行的形式主义在捷克现代音乐创作中有相当明显的反映。用四分之一音和六分之一音原则来进行创作的哈巴(Haba,1893—)便是这种倾向的代表之一。在作曲家马尔丁努(B.Martinu,1890—)的创作中，斯特拉文斯基的影响非常显著。

但是，在捷克也有另外一批作曲家在积极地从事创作活动。他们与捷克的古典音乐传统和民间音乐保持着密切的联系，他们的音乐始终保持着健康、朝气的性格以及质朴、新颖的民族特色。创作中的这种倾向，使他们免于陷入二十世纪西欧各种颓废的资产阶级音乐流派的泥坑。杨那切克(L.Janacek,1854—1928)、苏克(B.Suk,1874—1935)、诺瓦克(V.Novak 1870)等人便是属于这一类的音乐家。他们的某些作品成为二十世纪前半叶捷克现代音乐文化中比较有价值的文献。

杨那切克(L.Janacek,1854—1928)生于莫拉维亚东部的胡克瓦尔德，父亲是热爱音乐的教师。杨那切克从童年便参加教会的

唱诗班，20岁时进布拉格的风琴学校学习风琴、钢琴、歌唱。在这里结束学习之后，二十三岁时到了布鲁诺，任师范学校的临时音乐教师。当时杨那切克只能业余进行创作，他曾在莱比锡和维也纳的音乐学院学习，但不久又失望地回到布鲁诺，仍在原地工作。从此，他开始了创作生活。在这个时期中重要的作品有：歌剧《莎尔卡》(1887年)、《耶奴伐》(1894年)、《命运》(1904年)，大合唱《阿玛鲁斯》(1897年)，钢琴套曲集《沿着扎罗斯的小路》等。在理论著作方面，有《论和弦的构造及其结合》、《和声学教程》等。

不久，杨那切克被民间音乐强烈地吸引，他进行了收集研究民歌的工作，并出版了《莫拉维亚的民歌集》。从1904年开始，杨那切克最后放弃了教育工作，开始用全部精力投入创作。1916年，他的优秀的代表作歌剧《耶奴伐》在布拉格上演，获得巨大成功，这位六十几岁的作曲家新的创作力又重新振奋起来。

第一次世界大战期间以及生命的最后几年是杨那切克创作的高潮时期。这时期的作品包括歌剧《布罗乌契克先生的奇遇》(1917年)、管弦乐狂想曲《塔拉斯·布尔巴》(1918年)、室内乐《消逝者的随笔》(1919)、交响诗《布兰尼克叙事曲》(1920年)、歌剧《卡加·卡巴诺娃》、以托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》为题材的《第一弦乐四重奏》(1923年)、管乐六重奏《少年时代》(1924)、小交响乐(1926)、《格罗格尔弥撒曲》以及最后一部根据陀斯妥耶夫斯基的小说写成的歌剧《死屋》(1927—1928)。

杨那切克一生的主要作品包括：七部钢琴作品、十部室内乐、十一部交响乐作品、九部歌剧、许多声乐作品、民歌改编曲和理论著作等。杨那切克的创作才华突出地表现在歌剧创作方面。

杨那切克对歌剧的意义有很高的估计。他说："有一些作品，需要付出长年的艰辛劳动，那就是歌剧；通过它最能使我们认识一个国家的人民"。在歌剧中，杨那切克创作里那些较珍贵的特征，完美地显示出来了。他是捷克第一位用散文体的词来谱歌剧的作曲家。他把歌剧中最主要的部分，主要交给了声乐。他不大使用一些歌剧作曲家所惯用的乐队的复调语言，他怕乐队的音响淹没了清晰的诗词。杨那切克既放弃了瓦格纳歌剧创作中所用的主导动机体系，同时也不去对主题旋律做广阔的展开。他走的完全是另一条新的道路，即直接从活的语言当中去掌握它的音调特性，发展它们，并在这个基础上创造独特的、有表现力的旋律语言，这样就构成了杨那切克歌剧风格中最鲜明的特征。杨那切克的九部歌剧中有代表性的两部是：《耶奴伐》和《卡佳·卡巴诺娃》。

歌剧《耶奴伐》(Jenufa) 原名《她的养女》，是杨那切克早期的第三部歌剧，写于 1894 至 1903 年间，原脚本的作者是普列索瓦。

杨那切克在歌剧中通过一个被玩弄、被蹂躏的少女——耶奴伐的悲惨的遭遇，揭露了二十世纪前期捷克农村中人与人之间的关系。杨那切克热情地站到被欺骗的、被蹂躏的人们方面来，鞭挞了资本主义农村小业主的罪恶。

这部歌剧由于它独特的、以语言的音调为基础的声乐风格，而成为一部真正革新的作品。杨那切克成功地将诗词与音乐有机地结合起来，由于对语言音调的旋律性的发掘和应用，就为揭示人物的内心体验，感情的细致变化提供了更大的可能性。歌剧许多段落的音乐处理都是很出色的。

杨那切克的另一部歌剧《卡加·卡巴诺瓦》写成于 1921 年。这

部歌剧取材于俄国著名作家奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》。歌剧脚本是由作曲家自己写成的，它的情节与原著基本相同。这是一部叙述一个在宗法社会压迫下的妇女的爱情和苦闷的悲剧。被压迫和被侮辱的女主人公卡加，是歌剧的戏剧发展的中心。如果说，在前一部充满辛辣、讽刺的歌剧《布罗契克先生的奇遇》中，音乐的抒情性还没有得到充分发挥的话，那么在《卡加·卡巴诺娃》中，抒情因素则得到了丰富的体现。杨那切克的交响乐处理在这部歌剧的音乐发展过程中起了很大的作用。乐队演奏的音乐不仅是作为声乐部分的伴奏，而且与剧情的发展紧密地结合在一起。

杨那切克的音乐具有独特的风格。构成这种独特风格最重要的特征是：他在自己的创作中吸取了捷克语言中的旋律性因素。他沉醉于对拉夫柯地区方言的研究，他简直把这种语言当作一种音乐，从人们说话时的音调中去观察人们的心理状态和感情体验。他认为不同民族、不同地区在这方面都有不同的特点。杨那切克研究了人们哭笑等的音响特性，从中去发掘它们的旋律因素。活的语言的音调成为杨那切克的歌剧音乐风格的出发点。这种音调，对他整个音乐语言的风格的形成，起了重要的作用。在这个基础上，杨那切克创造了风格新颖的、音调独特的旋律语言（特别是声乐的旋律语言）。节奏极其生动而富于活力，它与拉夫柯地区方言的韵律以及民间舞蹈的节奏有密切的联系。杨那切克喜欢用不规则的、不均匀的节奏形式，常在弱拍上出现重音。在和声方面，杨那切克的处理比较大胆，除了常用的三音、四音的和弦之外，他也运用五音和更多音结合的和弦；和弦的四度结构，全音音阶等，在杨那切克的和声语言中是常见的。而在另一方面，他的和声又非常质朴，简明而富于表现力。在他晚期的作

品，特别是歌剧中，他的和声语言变得相当复杂了。例如时常出现五音、六音的和弦结构，以及带有小二度不协和音程的连续三和弦，古老调式的运用等。

杨那切克进行创作活动的年代正是各种颓废的西欧资产阶级音乐流派猖狂活动的年代，杨那切克不可能完全不受它们的影响。但是杨那切克没有去追求那些虚伪的所谓“革新”。在内容方面一般也比较健康，没有完全失去与现实生活的联系，音乐有比较鲜明的个性。因此，他的创作在捷克音乐文化的发展过程中仍占有一定的历史地位。

苏克（Josef Suk,1874—1935）于1874年生于柯尔日乔维兹（波希米亚南方的一个小镇）。父亲是职业音乐家，从事音乐教育和合唱指导工作。苏克早期的音乐学习是在父亲的严格指导下进行的。进入布拉格音乐院后，苏克在杰出的捷克作曲家德沃夏克的直接指导下学习作曲。在这里，他接受了传统的音乐教育，系统地钻研了传统的作曲经验和技巧；同时苏克也在贝内维兹班上学习小提琴。

苏克一生的音乐活动包括三个方面：创作、小提琴演奏和音乐教育。苏克在捷克四重奏乐团工作了四十年，随着这个乐团在欧洲各地旅行演奏，大大地扩大了自己的艺术眼界。苏克也精力充沛地从事教育工作，从1922年起他开始任布拉格音乐院的作曲教授，后来并成为该院的院长。由于具有长期的创作实践、广博的学识、丰富的艺术修养和生活经验，使他在教育工作中作出了贡献。1935年，苏克逝世于别涅肖夫城。

苏克的最重要的作品，主要是器乐作品。其中以《E大调交响乐》、《e小调交响乐“阿兹拉爱尔”》、交响诗《夏天的故事》、《成熟》、组曲《童话》、弦乐队的《小夜曲》最重要。此外，象为提

琴和管弦乐队所写的«幻想曲»、话剧«拉杜兹和玛格丽娜»的幕间音乐、一系列的室内乐曲、著名的钢琴曲«恋歌»、合唱曲以及供合唱队交响乐队演奏的«走向新生活»等，也较突出。

苏克大部分作品的题材内容都是与他个人生活中的各种情感体验直接联系的。

在苏克的前期作品中，反映着他对故乡的大自然的热爱，例如著名的«乡村小夜曲»、钢琴曲«生活与梦幻»等许多作品，都与波希米亚南部的自然风光和生活风俗有密切的联系。其他如«c小调钢琴三重奏»、管弦乐«戏剧序曲»、«a小调钢琴四重奏»、«g小调钢琴五重奏»等作品，也有鲜明的浪漫主义气质。从这些作品的音乐风格可以看到捷克古典作曲家斯美塔那和德沃夏克对他的影响。苏克对德沃夏克的长女奥蒂丽的爱情和幸福的体验，在他当时的不少作品中都有所反映，如«B大调弦乐四重奏»、«献给奥蒂丽的钢琴小品集»(Op.12)、«E大调交响乐»等。

1904年，苏克参加四重奏乐团在西班牙、葡萄牙演奏旅行的时候开始构思一部歌颂首都布拉格的作品。不久后，交响诗«布拉格»写成了。这首单乐章交响乐，分为三个部分。第一部分的主题是取自胡斯教的圣咏合唱«你们，上帝的士兵»。斯美塔那在他的交响诗«我的祖国»中，也采用过这个曲调。苏克在这里又加添了一个辅助的主题，用来表现他对这座城市的热爱。整个第一部分充满对这座古老城市的肃穆的爱戴之情，它的结尾宏伟壮丽。第二部分出现了骚动的快板，把人们引到历史的回忆中去。苏克在这里回顾了过去在敌人蹂躏下所掀起的英勇反抗斗争；同时也出现与这个残酷景象形成对比的、和平宁静的音乐，使焦虑不安的心灵得到一些慰藉。在第三部分中，苏克得出了乐观主义的结论：英勇的人民终于战胜了侵略者，保卫了这座城市。布拉

格的主题在管风琴和钟声中响彻云霄。这部作品，整个说来是充满热情的、豪迈宏伟的赞歌。苏克自己曾说："《布拉格》这部作品，自始至终是怀着无比的热情写作的，我希望在这部作品中，突出地表现布拉格的伟大"。但是，在这部作品中，也在一定程度上渗透一些苏克当时精神生活中所存在的不安和焦虑，以及急于摆脱这种骚扰、渴望恢复平静生活的心情。因为当时苏克正被妻子的重病所折磨，陷入烦恼和不安。这种情绪在当时其他的作品（如《小提琴和管弦乐的幻想曲》、《谐谑幻想曲》）中都有所反映。

苏克的后期创作，不仅内容较为深刻，而且艺术表现力、专业技巧也获得不少提高。《c小调交响乐"阿兹拉爱尔"》是他创作趋向成熟的一个起点，同时也是他创作的一个顶点。与这部交响乐一起构成苏克交响乐四部曲的另外三首作品，是《夏日的故事》、《成熟》和带有声乐部分的《后奏》。它们在音乐的感情内容上和乐曲构思上，与《c小调交响乐"阿兹拉爱尔"》有密切的联系。

1904、1905这两年里，苏克在精神上遭到了沉重的打击，他的老师德沃夏克和他的爱妻奥蒂丽（即德沃夏克之长女）先后逝世。苏克的平静的生活，被这两个不幸事件摧毁了，精神上、情感上都遭受了无法弥补的创伤。苏克正是在这个时期写出了他的《c小调交响乐"阿兹拉爱尔"》。他把由于亲人的亡故而引起的深刻悲痛，全都贯注在这首作品中。可以说这是为悼念德沃夏克和奥蒂丽而写的独特的"安魂曲"。它的标题"阿兹拉爱尔"，原文字义即"死的天使"。交响乐的规模很庞大，共分五个乐章。前三乐章是德沃夏克死后不久写成的，后两乐章则是在奥蒂丽死亡之后写成的。第一乐章充满浓厚的忧虑不安的气氛和悲剧性的色彩。在

激烈的情感斗争中，精疲力尽的主人公终于倒下了。这个乐章虽然是建筑在奏鸣曲快板形式的基础之上，但苏克在形式上摆脱了传统公式的束缚。第二乐章常被人们称为“恐惧之歌”，它暗示死亡的幽灵在逼近。高音区中的主题是以德沃夏克的《安魂曲》的动机为基础的。命运和死亡的主题在音乐中又不断地出现，逐渐高涨，终于发展成为气势汹涌的“死亡的进行曲”。第三乐章是谐谑曲，它给人们带来一种狂热的梦幻印象，似乎是一场可怕的魔鬼们的舞蹈，具有怪诞的色彩。中间部分“行板”，在情绪上有了大的转变，音乐转到宁静的冥想中去，把人们引到一种对已经消逝了的幸福的回忆中去。但这一切很短暂，音乐很快又回到原来的境界。第四乐章写对奥蒂丽的追忆。这里，已经没有深重的痛苦，出现了一个美丽纯真的形象，仿佛奥蒂丽又重新在苏克的思想里浮现出来。音乐不断地揭示作曲家当时复杂的内心感受，追忆已经失去的幸福和欢乐。在最后一个乐章里，命运和死亡的风暴重新袭来，开始了最后的搏斗，暗示他已经从痛苦和悲伤中又站立起来，抵抗住了这剧烈的袭击。音乐的处理富于戏剧性，充分发挥了乐队的表现力量。乐曲的结尾音乐暗示着：人终于战胜了，他(苏克)终于又抱着重新燃起了的希望，回到生活中去。苏克在这部情感真挚的作品里，把他创作中最鲜明的特征都体现了出来。

苏克在欧洲的音乐史中虽然没有占据杨那切克那样重要的地位，但他的音乐朴素近人。二十世纪的前期，在欧洲盛行着资产阶级各种颓废没落的音乐流派，影响着当时资本主义国家作曲家的创作。但是，苏克却没有陷入到这个泥坑中去，他的音乐始终保持着朴素的特色。优美动人的旋律是他的音乐中最重要的因素，他的创作始终与捷克古典音乐的传统、特别是德沃夏克和斯

美塔那的传统保持着直接的、密切的联系。

八、匈牙利音乐

二十世纪上半叶匈牙利最重要的音乐家是巴尔托克。

贝拉·巴尔托克(Bela Bartok,1881—1945)1881年生于那吉斯密科罗斯州。父亲是农业学校的董事，巴尔托克年幼时父亲去世，母亲以教书维持生活，十九世纪的最后几年，他们在波桑尼定居下来。与匈牙利其他城市相比较，这是个音乐活动相当活跃的地方。在这里，巴尔托克开始接受正规的音乐教育。中学毕业后，他进入布达佩斯音乐专科学校学习钢琴和作曲。起初巴尔托克打算从对瓦格纳、理查·斯特劳斯的音乐的研究中，为自己将来的创作找出一条道路。巴尔托克最早的创作，也确实受了理查·斯特劳斯的某些影响。然而很快巴尔托克便意识到了自己与理查·斯特劳斯之间的分歧。原来，巴尔托克只是被理查·斯特劳斯的配器技巧和自然主义的音乐描写手法所迷惑。后来，巴尔托克的理想是想在当代欧洲音乐各方面所获得的成果的基础上，去创造纯粹匈牙利风格的现代音乐。这种想法在当时的匈牙利被认为是荒谬的。例如，巴尔托克的老师高斯勒就曾说过:“匈牙利音乐也许可以用来装饰一部作品，给它涂上某种色彩，但如果相信能够纯粹利用匈牙利的音乐材料创作出新的音乐风格，那简直是一种非常幼稚的想法”。然而，不顾这些反对，巴尔托克却在自己的理想的支持下，开始了他最初的创作探索。这个时期中最重要的作品有《柯树特交响乐》，此外还有第一、第二管弦乐组曲、狂想曲、钢琴五重奏等。

二十世纪最初的几十年里，整个欧洲的资产阶级艺术进一步

堕落和走向颓废的过程已经很明显，这种倾向也特别鲜明地表现在音乐创作的领域中。例如在法国以摆脱德国音乐的束缚、与浪漫主义决裂为口号涌现出了以德彪西为代表的印象主义的新流派，随之而来的便是各种标榜为“革新者”的其他流派。巴尔托克当时留心地注视着各种形式的创作尝试。这时期，德彪西、斯特拉文斯基、玄堡的音乐无疑地对巴尔托克产生了一定的影响。

1905——1906 年在巴尔托克的音乐活动中出现了一个新的转折点。他开始以浓厚的兴趣和充沛的精力搜集、整理、研究民间音乐。这对巴尔托克以后的创作有很大意义。巴尔托克对民间音乐的新的态度是受多方面的影响而产生的，其中特别是由于当时匈牙利文学艺术中已经存在着一种进步倾向，即热情地关怀社会底层的人民、被压迫阶级的生活和文化。匈牙利音乐学家柯达依(Kodaly)1905 年第一次搜集民歌归来后，对巴尔托克谈到了自己的发现，给巴尔托克以很大启示。巴尔托克过去曾有过创造纯粹匈牙利风格的现代音乐的理想，现在他感到似乎已经找到了达到这个目的的途径，于是他开始迈出了重要的第一步。巴尔托克也以忘我的热情从事搜集、整理、研究民间音乐，并从 1906 年第一次采集工作开始，直到他最后逝世为止，从未放弃过这方面的研究工作。巴尔托克对民间音乐的兴趣和研究的范围很广，除了匈牙利的民间音乐之外，他也研究罗马尼亚、斯洛伐克、乌克兰、保加利亚、土耳其甚至阿拉伯的民间音乐。巴尔托克通过自己的科学研究工作，对音乐学中的新领域——比较音乐学有不少贡献。巴尔托克对这些民族的民间音乐的研究，使他认识到匈牙利、罗马尼亚、斯拉夫等各民族之间的音乐文化有千丝万缕的联系，而且互有影响。巴尔托克由于得出这种结论，他遭到当时沙文主义者的极端仇视，甚至打击。

在这个时期里，他虽然还不能有机地将民间音乐的因素融化到创作中去，但在不少作品中，民间音乐对巴尔托克的影响，已经看得很清楚了。1910年以前，他的重要作品中有《两幅肖像》、《七首随笔》、《简易民歌钢琴曲集》、《第一弦乐四重奏》、《两张图画》等。但这些作品在表现方法上仍受西欧现代主义音乐的影响很深。在以后十年当中，除了写了一些器乐、声乐曲之外，巴尔托克的创作兴趣转到了舞台音乐方面。最重要的作品有歌剧《蓝胡子王子的宫殿》，舞剧《木刻王子》和《不可思议的满清官吏》。在这几部舞台音乐中渗透着阴暗、失望的情绪，有浓厚的象征主义色彩，音乐语言复杂难解。资产阶级颓废主义的思潮、特别是象征主义对巴尔托克的影响，在这几部作品中表现得最为明显。

1919年匈牙利无产阶级革命、建立匈牙利苏维埃共和国的时期中，巴尔托克的思想倾向和活动发生了一些变化。从这时期他的信件中我们知道，他当时充满强烈的工作愿望，他看到阻碍音乐事业发展的旧政权已经被推翻，感到面前已展现出一幅能够实现他的音乐活动计划的远景。当时，巴尔托克被新政权请出参与新音乐生活的建设和改革工作，而且与无产阶级诗人巴拉兹、作曲家莱尼兹建立了深厚的友谊。无产阶级政权失败后，由于匈牙利浓厚的反动气息和沙文主义者恶毒的诽谤和攻击，巴尔托克感到窒息和苦闷，企图远离祖国，但这个打算未能实现。在沙文主义者们的威胁下，民间音乐的研究工作无法顺利进行。他的《罗马尼亚民歌集》的出版引起了一场风波，罗马尼亚反动分子说他是“匈牙利沙文主义者”，而匈牙利的反动派却说他是“祖国的叛徒”。巴尔托克在这样的处境下，遭受到严重的打击，此后他便设法减少同社会的接触，情绪转向消极。这时期的许多作品中

都反映出他那种极度苦闷、彷徨、忧郁的情绪；但是巴尔托克并没有完全陷入这种苦闷而不能自拔。有许多作品由于与民间音乐有深刻的联系而始终保持着清新、健康、充满生命的活力和浓厚的生活气息。这时期，他的重要作品有《舞蹈组曲》，《世俗大合唱》，第一、第二钢琴协奏曲，两部《小提琴奏鸣曲》，第三、第四、第五弦乐器重奏，几首《匈牙利民歌主题即兴曲》等。

三十年代，法西斯主义在欧洲的疯狂活动，在当时欧洲各国的进步知识分子阶层中不能不产生反应。他们虽然在思想、世界观上往往是彼此分歧的，但是在法西斯当政的年代中，他们中间一部分人终究还是靠拢到反法西斯的统一战线中来，在不同程度上发出抗议的呼声。巴尔托克就是在这时成了艺术战线上反法西斯主义的人。他公开表示对德匈法西斯主义分子的愤恨，他不允许有人在稍带一点儿法西斯色彩的集会上演奏他的作品，他曾经向德国外交部抗议自己的作品被编入德国法西斯主义分子所编的集子中去。巴尔托克勇敢地在痛斥反犹太主义的宣言上签字。这个时期，巴尔托克不但没有让自己更加孤独和逃避现实生活，相反地，他却积极地从事创作活动、抒发他内心所隐藏的苦闷以及各种复杂丰富的情感体验。这时期创作的重要作品包括：第五、第六弦乐四重奏，弦乐、钢琴、打击乐器用的《乐曲》，小提琴协奏曲，弦乐嬉游曲，大型声乐曲《过去的时光》，两架钢琴和打击乐器用的奏鸣曲以及大批为儿童写的音乐作品，其中包括著名的《小宇宙》。

法西斯的气焰愈来愈嚣张，巴尔托克感到在这种令人窒息的环境中已无法工作下去，1940年终于忍痛离开祖国到了美国。但是，在这个国家里，巴尔托克并没有感到比在法西斯统治下的匈牙利更被人了解些，他必须为了生活而辛劳奔波，耗尽精力，最

后，在朋友们的物质帮助下，才勉强恢复了停顿已久的创作。当他已身患重病，同时又被思念祖国的心情所折磨的时候，他在信中曾说："……由匈牙利来的消息使我沮丧，可怕的破坏、骇人听闻的饥饿、惊人的混乱……只有上帝才会知道祖国还要多少年才能再站立起来，但如果有可能的话，我还是乐意回去，不再出来……"。

1945 年当祖国已经解放之后，他强烈地想回到匈牙利，但被重病折磨的生命已经临近最后的时刻，愿望已无法实现。巴尔托克临终前的遗嘱最后一次表示了他对法西斯主义的深恶痛绝，他宣称：如果在匈牙利还存在以希特勒和墨索里尼的名字命名的广场或街道的话，他决不愿意别人用他的名字来命名任何街道或广场。1945 年，巴尔托克病逝于纽约。在他生命的最后几年中，他写出了属于他创作中最有代表性的几部作品，例如：《管弦乐协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》和《小提琴奏鸣曲》。

巴尔托克的创作涉及到各种不同的体裁，其中包括：一部歌剧，两部舞剧，大量的管弦乐作品，如交响乐、组曲、管弦乐小品、协奏曲、室内乐，声乐曲以及民歌改编曲等。

在巴尔托克青年时代的作品中，《柯树特交响乐》是一部有特殊意义的作品。这部作品完成于 1903 年，当时巴尔托克只有 22 岁。这首乐曲比较突出地表现出巴尔托克的爱国主义的激情。这首标题性交响乐展现出 1848——1849 年匈牙利革命的壮丽斗争和悲惨失败。在巴尔托克心目中，柯树特是值得歌颂的爱国志士。在反对奥地利皇帝的残酷统治的斗争中，柯树特也确实是一位杰出的领袖。

交响乐由十部分组成，在第一部分中巴尔托克创造了柯树特的英雄形象。第二部分所体现的则是柯树特的妻子对苦难祖国所

怀的忧虑的感情。第三部分是描写柯树特对被压迫的祖国的命运的关怀。第四、第五部分是对匈牙利人民不幸的、悲惨的过去的回忆。第六、第七部分则号召为自由而战。第八部分是一幅与力量强大的敌人展开残酷搏斗的场面。最后两个部分，巴尔托克写下这样两个标题："终结"、"万籁俱寂"。巴尔托克怀着充沛的爱国主义的民族感情写出这部描写匈牙利人民的英勇斗争和悲惨失败的史诗。虽然音乐的结局是悲剧性的，然而整个交响乐却蕴藏着力量，没有悲观沮丧的情绪。在音乐风格上，虽然与李斯特的传统在一定程度上相接近，但也受到了理查·斯特劳斯的一些影响；然而，巴尔托克独特的创作个性（例如通过极为简洁的音乐手段去创造气氛和刻划人物等），在这部作品中已经开始形成，尽管还不十分鲜明。

在创作了《柯树特交响乐》之后，到1911年第一部歌剧《蓝胡子王子的宫殿》问世为止，巴尔托克的创作中出现了一个新的特点，即比较倾向于创作鲜明地刻划各种人物性格的器乐小品。这是一些音乐素描、音乐肖像之类的曲子。巴尔托克以一种比较精炼、简洁的音乐语言将从生活中得来的某些形象刻划出来。管弦乐曲《两幅肖像》和《两张画图》是两首在这方面相当典型的作品。在第一首乐曲中，巴尔托克创造了两个彼此鲜明对比着的人物素描，第一幅是美的形象，另一幅则是丑的形象。这里，在表现手法上，巴尔托克受了柏辽兹的《幻想交响乐》和李斯特的《浮士德》中的某些手法的启发；但在另一方面，《两幅肖像》的音乐语言却受了现代主义音乐的影响，特别表现在巴尔托克采用了多调性和无调性的原则。

1911年至1919年之间，巴尔托克创作的三部舞台音乐作品当中，歌剧《蓝胡子王子的宫殿》占比较重要的地位。这部独幕歌

剧的脚本是作曲家的挚友、诗人巴拉兹根据摩列斯·梅特林克的戏剧《阿丽阿德娜与蓝胡子王子》改编而成的。歌剧的大致内容是：蓝胡子王子同他的新妻——抛弃了家庭而追随王子的尤济芙，回到了自己的城堡，他将她引到一个有七座大门的宫殿中来，妻子要求打开大门，以便让阳光和温暖也能进入这座阴暗、冷酷的宫殿。蓝胡子王子相继打开了每一座大门，于是尤济芙先后看到了种种景象：刑室、武器室、宝物室、花园、林荫路、眼泪流成的湖……等等，每开一座门都射出不同色彩的耀眼的光芒，最后，不顾王子的反对，尤济芙打开了第七座大门，她发现其中囚禁着王子的三个前妻。尤济芙终于从这座门潜入，将王子关在门外，她释放了她们，并与她们一起离开了这座宫殿。

脚本作者诗人巴拉兹创作中的象征主义倾向，不可避免地使巴尔托克的这部歌剧也染上相当浓厚的象征主义的阴暗色彩。巴尔托克的音乐处理更加强了这种气氛。这部作品表现了巴尔托克在看到了资本主义社会残酷的现实之后，内心所产生的惶恐情绪。在一定程度上也表达了巴尔托克与邪恶斗争、渴望自由的思想。巴尔托克的这部歌剧，在音调上与语言本身的音调有一定的联系，匈牙利民间音乐的某些因素在这里也起着一定的作用。但是这部歌剧在音乐表现方法上受印象主义音乐影响很深，这说明巴尔托克与当时西欧的某些现代派音乐有着多方面的联系。

三十年代初期，巴尔托克的创作中出现了新体裁的作品。《世俗大合唱》是一个代表。这是根据罗马尼亚的民间传说谱成的音乐，由巴尔托克本人将原诗从罗马尼亚文译成匈牙利文。故事叙述七个青年人在森林中打猎时，被魔法变成为鹿。虽然父亲百般恳求，但他们不愿再回到人世来，他们不愿放弃大自然，不愿放弃自由和纯洁的泉源而再回到他们所厌恶和仇恨的人类文明中

来。巴尔托克所以采用这个题材是与他本人对他所处的丑恶的、虚伪的资本主义社会的厌恶态度分不开的。巴尔托克对罗马尼亚民间音乐和语言的多年研究，对这部作品的音乐语言的构成有很大影响，它与罗马尼亚民间音乐的音调和体裁有直接的联系。

巴尔托克晚年创作中最重要的作品是1943——1945年间在美国写成的管弦乐协奏曲和第三钢琴协奏曲，这些作品无论在内容上或是表现手法上都比较丰富，而且与以往的创作相比较，这些作品又标志出一些新的特征。《第三钢琴协奏曲》，是一首艺术家在将近结束自己生命之前倾吐内心情感的自白。这里不再有过去的作品中所常见的讥讽、辛辣的痕迹，没有走投无路的忧郁和绝望。音乐语言更倾向于质朴、简明和易解。《管弦乐协奏曲》，是巴尔托克创作中优秀的作品之一。它的构思宽阔，形式宏伟，音乐中有热烈的感情，色彩鲜明，《管弦乐协奏曲》在音调上与匈牙利的民间音乐有深刻的联系，清晰明确的节奏、独特丰富的和声语言、灿烂的管弦乐技巧，这一切都构成了巴尔托克鲜明的个人风格。巴尔托克以民间音乐的音调为基础构成了新颖的主题材料，但他却不直接去引用民间旋律。这首协奏曲分为五个部分，通过音乐的富于逻辑的戏剧发展和同一主题材料的反复出现，使各个部分之间结成一个统一的整体。序奏的开始部分的音乐很森严，快板的第一主题则富于弹性和动力。在低音弦乐器的和弦和竖琴的单音进行的基础上，由双簧管演奏出第二个主题，这是富于歌唱性的、单纯、明净的旋律，在音调上与匈牙利民歌的联系是显而易见的。这主题的每次重复，都闪出不同的光彩来。第二乐章小快板是一首新颖而独特的谐谑曲，在结构上清晰而且质朴。主题材料本身很鲜明，两声部的主要主题与被复调织体装饰着的伴奏交织在一起，富于幽默气质。整个这个乐章都具有一种

生动、机智和俏皮的性格，然而时而也弥漫着一层忧郁的薄雾。第三乐章《悲歌》是整个乐曲的戏剧性高潮。这首悲歌是巴尔托克怀念祖国的感情体现。旋律本身有鲜明的匈牙利风格，热情而深沉，但没有灰心和沮丧。第四乐章间奏曲渗透着抒情气氛，只有个别的地方，才偶而又回到严峻的气氛中去，但这并没有破坏整个乐章的明朗性质。主题沉静从容，令人联想到田园牧歌。在中间的插段中，幽静的情绪曾经一度被骚乱紧张的情感冲动所破坏，但不久音乐又重回到原来的境界中去，又出现了开始时那支旋律，这旋律原是脱胎于通俗的爱国歌曲《你多么美丽，匈牙利》的。最后一个乐章朝气蓬勃、精力充沛。在这里舞曲因素居于首位。整个乐曲在令人鼓舞的、乐观的气氛中结束。

这首《管弦乐协奏曲》由于它具有鲜明的形象、紧张的戏剧性、优美动人的抒情性以及比较独特的音乐语言，而成为巴尔托克创作中最成熟最完美的作品。

总的说来，巴尔托克一生所走过的创作道路是充满矛盾的。这是由他所处的社会环境和他个人的世界观、艺术观所决定的。一方面，巴尔托克有创作具有充实内容和思想性的、真正匈牙利自己的现代音乐的理想（如早期的《柯树特交响乐》）；但另一方面，他又没有力量摆脱当时各种没落、颓废的资产阶级文艺思潮，特别是象征主义的影响（如《不可思议的满清官吏》、《蓝胡子王子的宫殿》）。所以他的作品有的具有乐观、明朗、健康、清新的气氛，有的则充满阴暗、悲哀、怀疑、彷徨的色彩。

我们知道，巴尔托克音乐创作活动的进步意义，特别表现在与匈牙利民间音乐的关系上。但是，正是在这个问题上，巴尔托克也充满了矛盾。巴尔托克一生用了大量的时间和精力埋头于民间音乐的搜集、整理、研究工作，并且从中吸取了养料，丰富了自

己的创作，使作品中渗透着匈牙利民间音乐的特色。但是，与这同时，巴尔托克的音乐却又与当代西方的音乐流派有着千丝万缕的联系（如理查·斯特劳斯、德彪西、玄堡、斯特拉文斯基的音乐）。而这些流派的表现手法却与民间音乐的精神实质有很大距离，于是就不能不大大地减弱了巴尔托克音乐的民族色彩，影响了作品本身的思想性和艺术性。

作为一个资本主义社会的、思想上受到种种局限的音乐家，巴尔托克在他一生的创作里，无法解决这些矛盾。

在创作上遵循着巴尔托克的道路的作曲家还有较晚的拉依塔(Lajta,1891)、柯沙(Kosa,1897)等人，但他们在艺术上都没有达到巴尔托克那样高的成就，他们的创作不但缺乏他的作品中所具有的那种比较浓厚的民族风格和生活气息，而且，在一定程度上都更多地受到了西方当代的资产阶级音乐流派的不良影响。

附录：
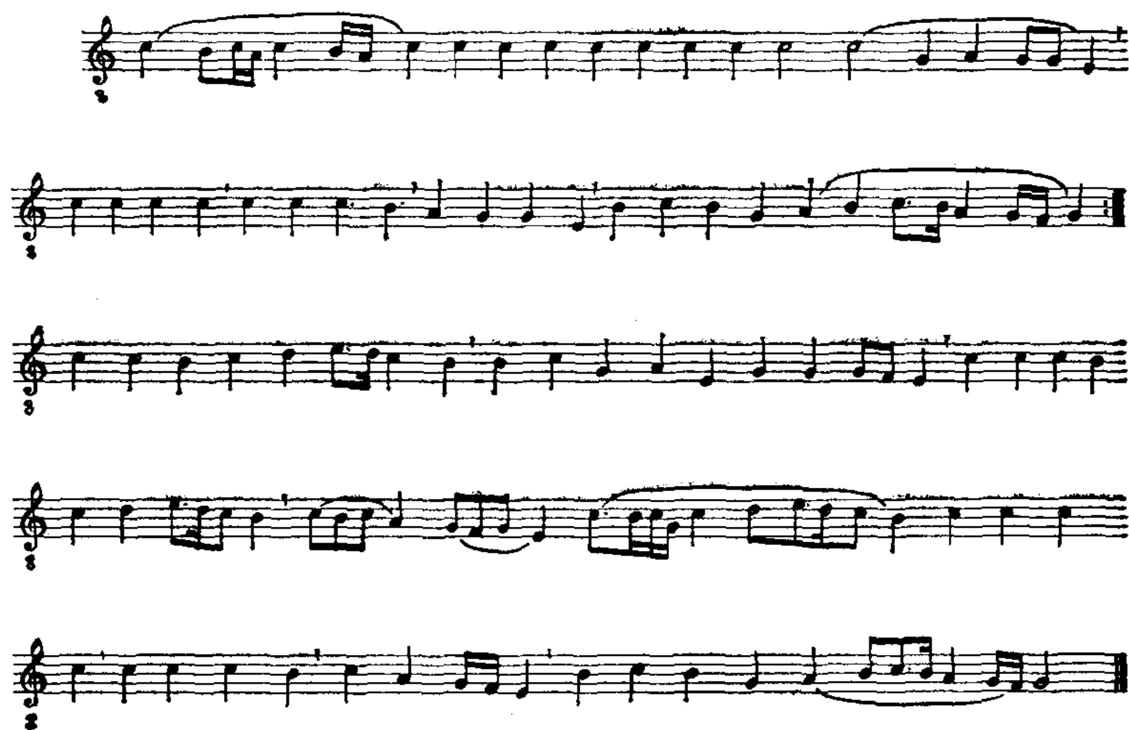
部 分 谱 例

（选自达维逊、阿培尔合编的《音乐史谱例选集》）

第一卷
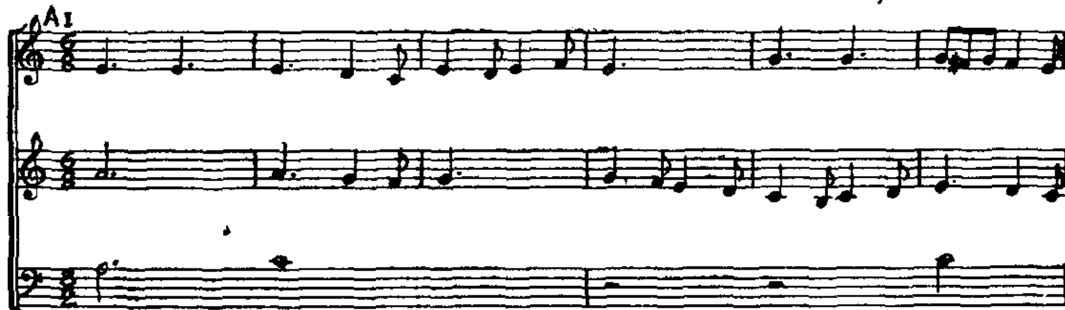
24. Mastersingers
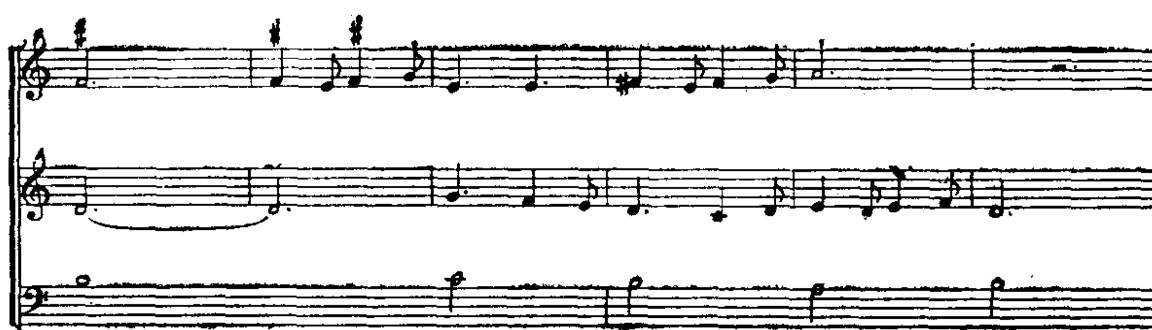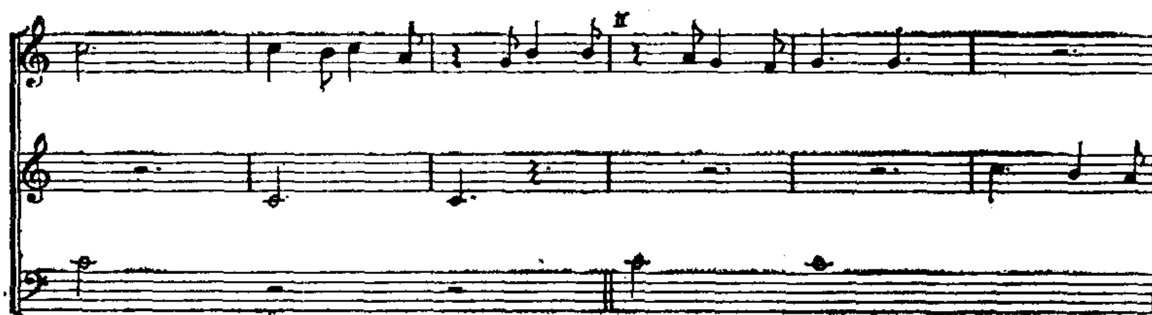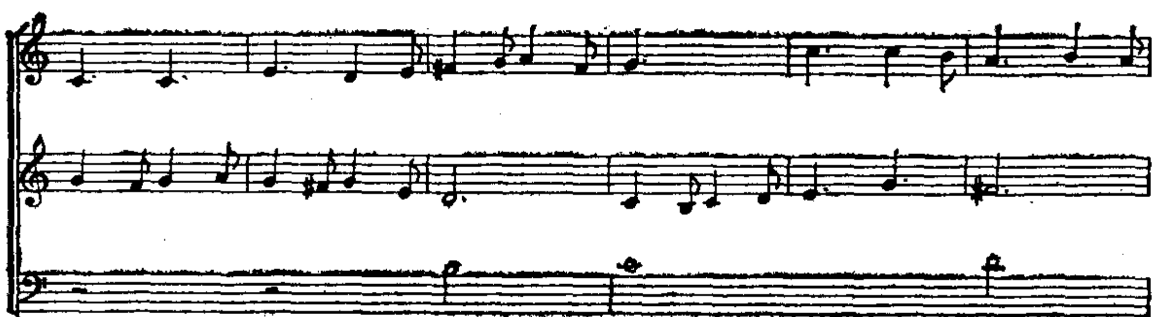
Der Gülden Ton (Bar) Hans Sachs (1494-1576)
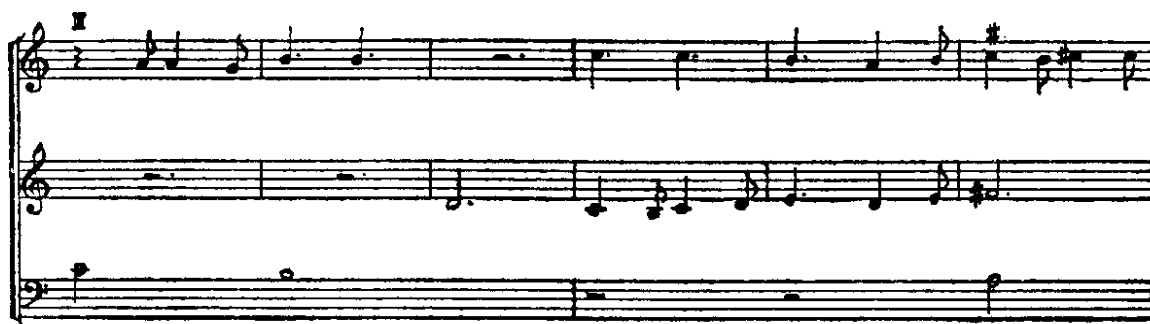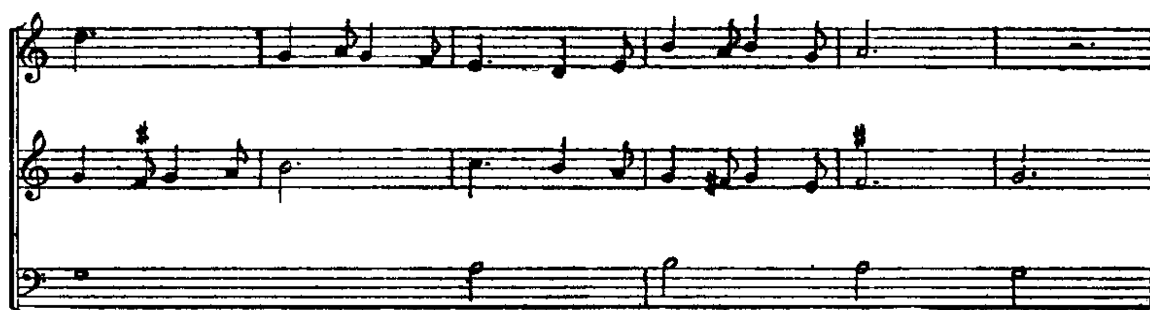
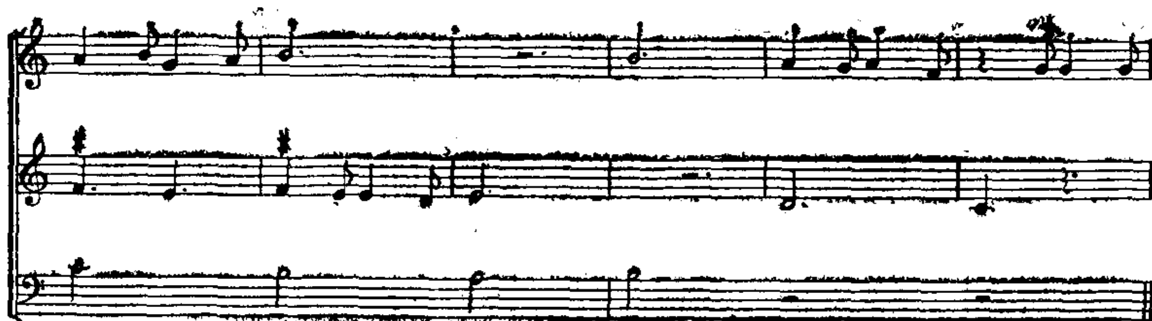


44. Guillaume de Machaut (1300-1377)
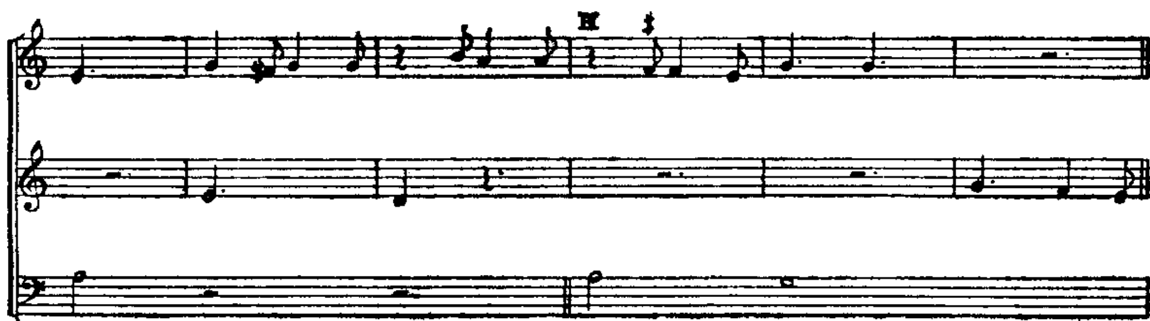
S'il estoit nulz Isorhythmic motet
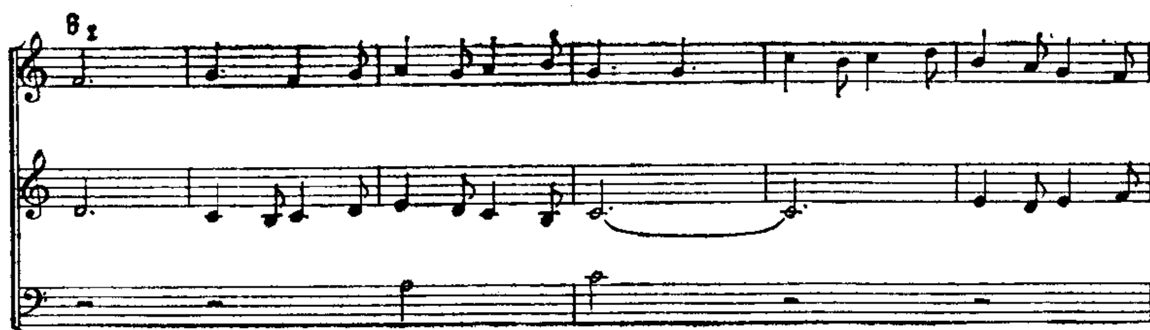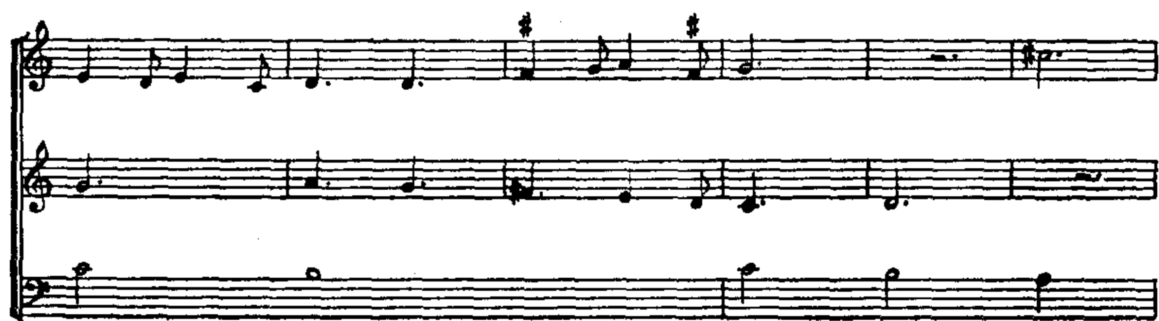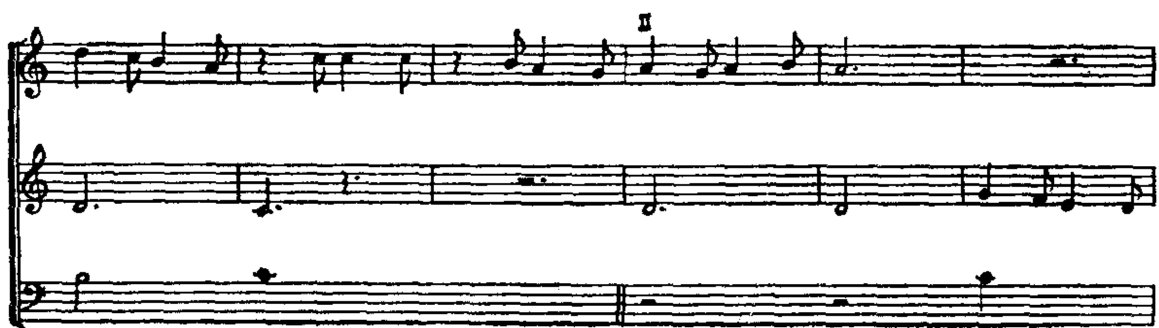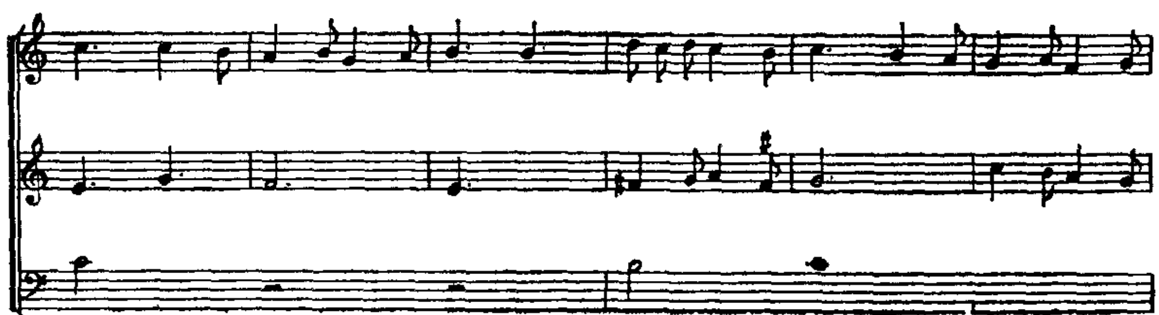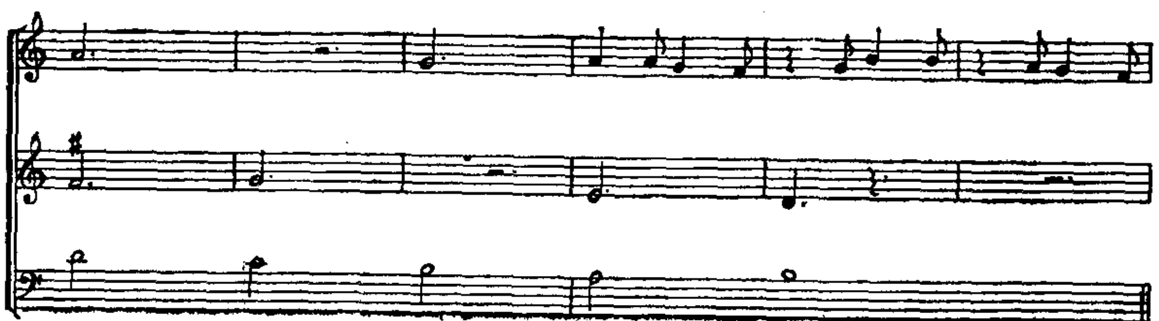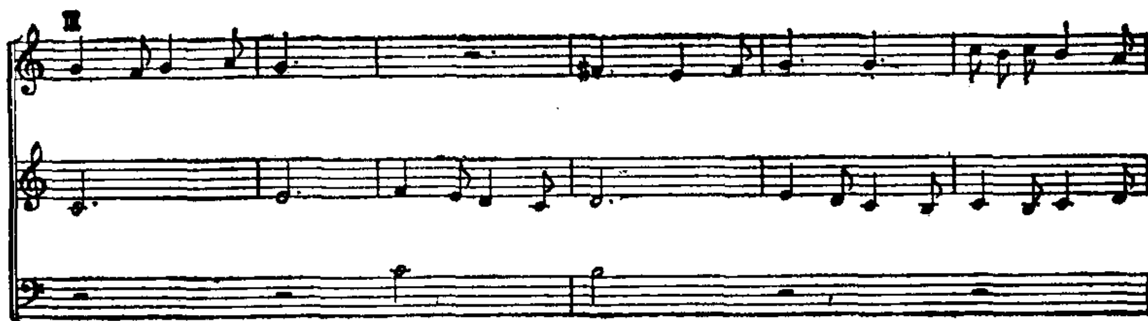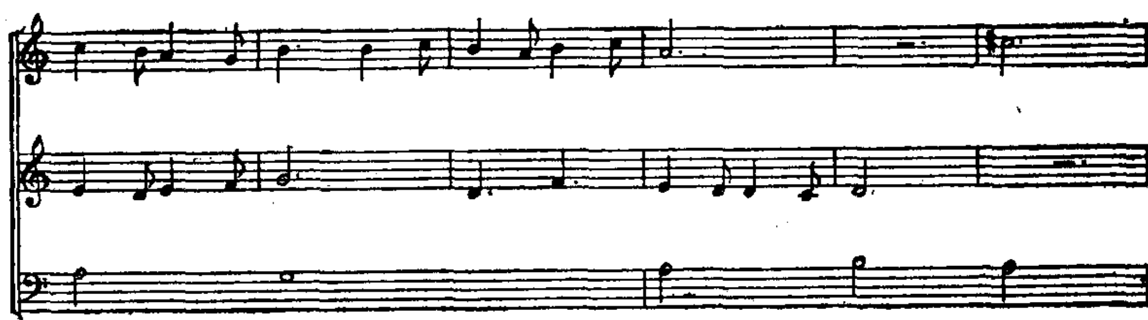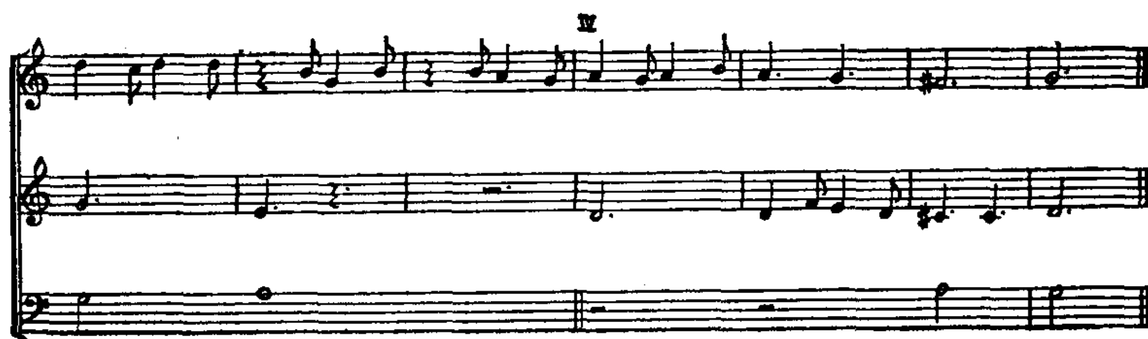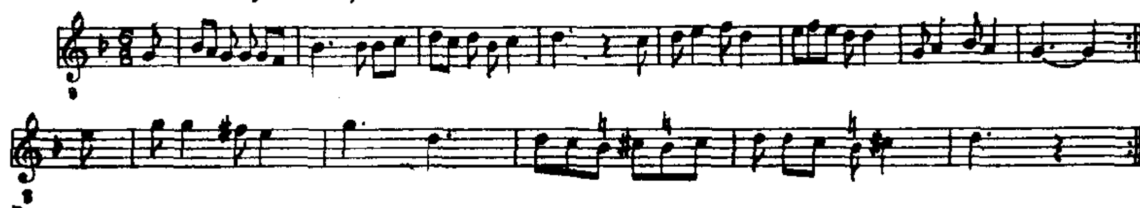


























46. Guillaume de Machaut

a. Comment qu'a moy
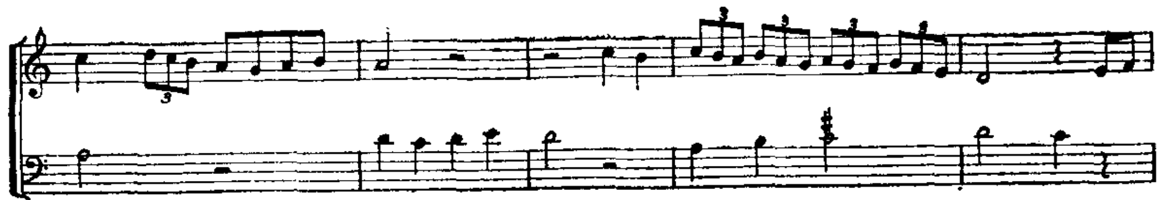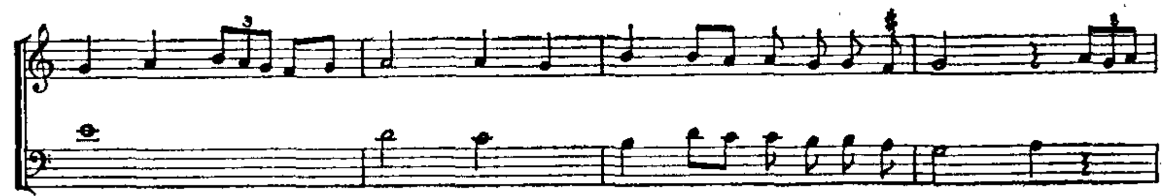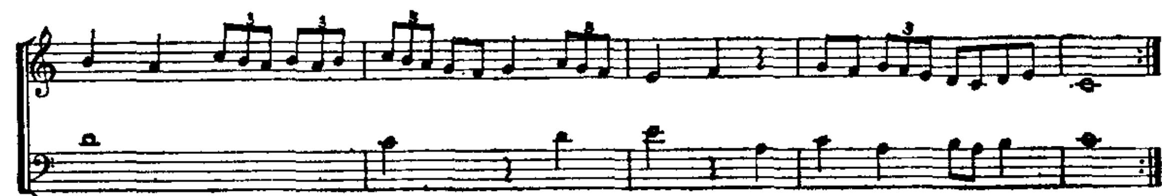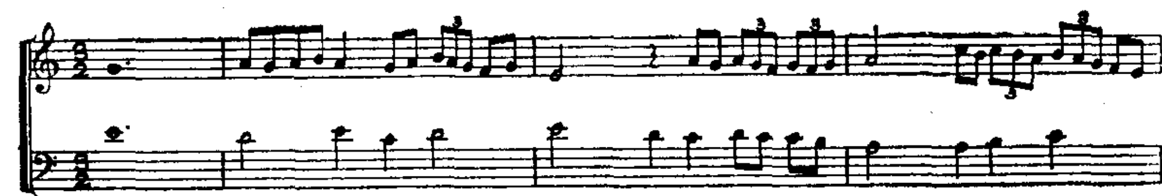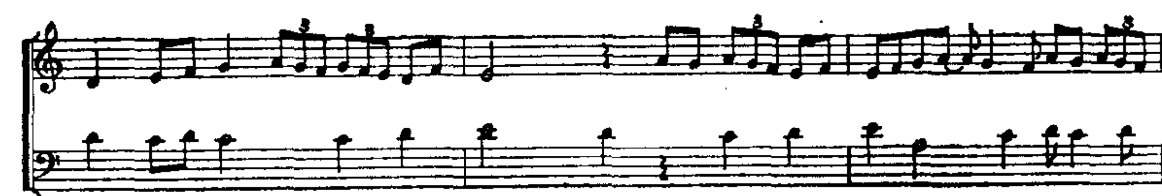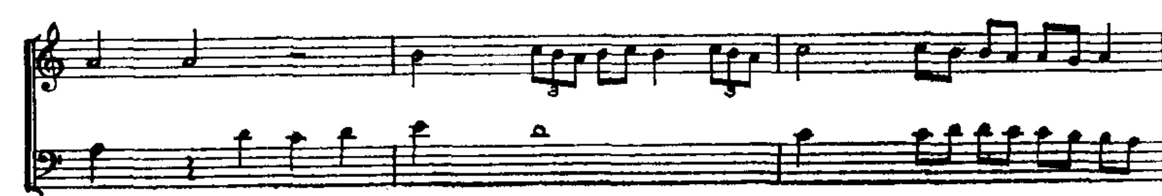
Virelai
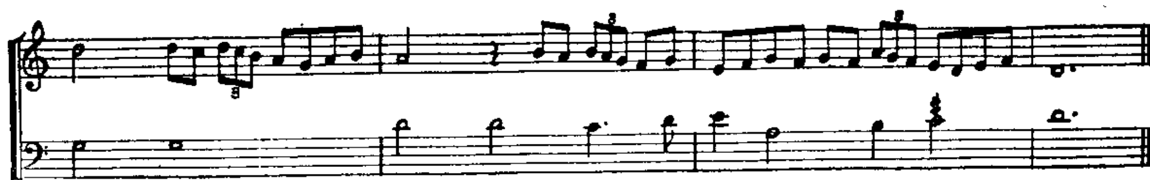


b. Plus dure

49. Jacopo da Bologna (fl. c. 1350)
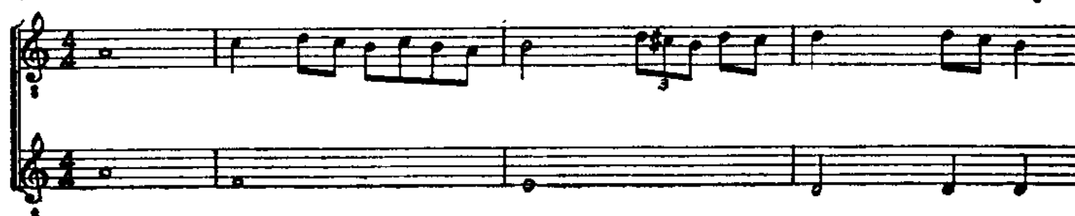
Non al suo amante — Madrigal
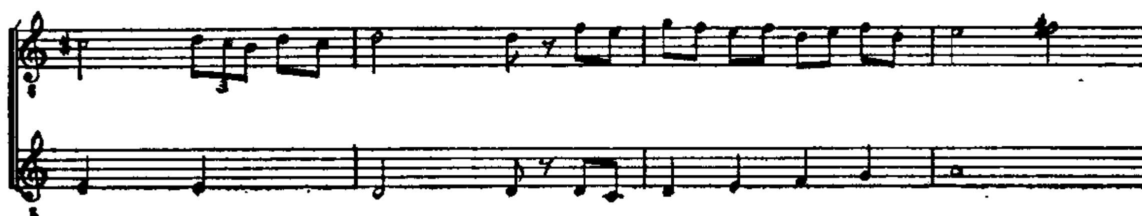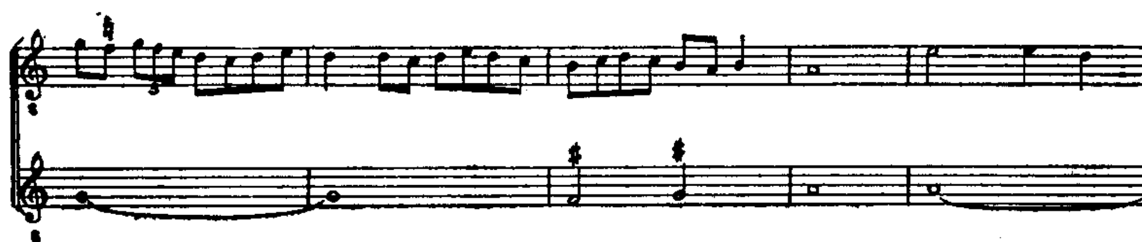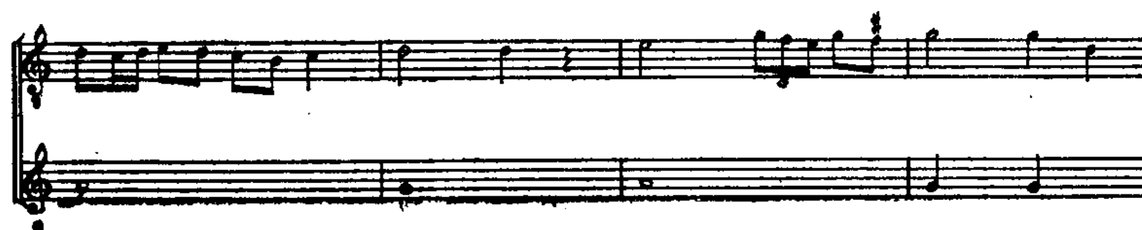









50. Giovanni da Florentia (fl. c. 1350)
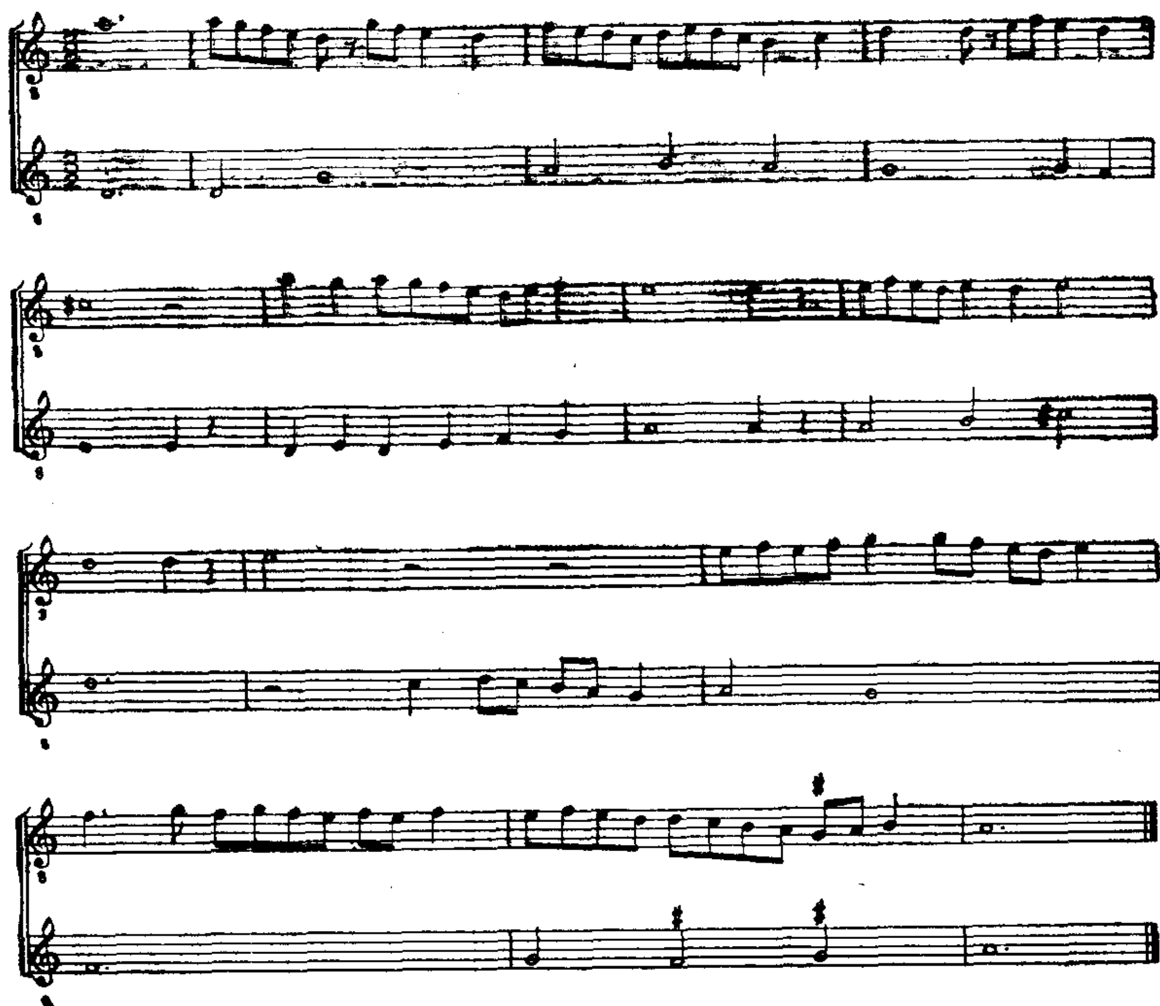
Nel mezzo Madrigal
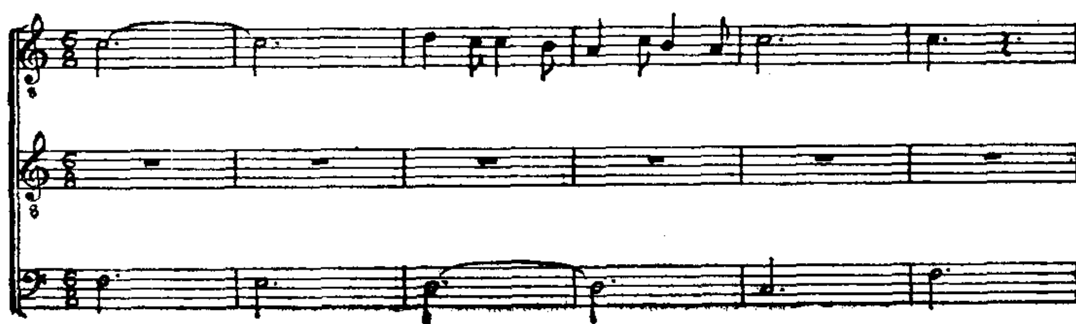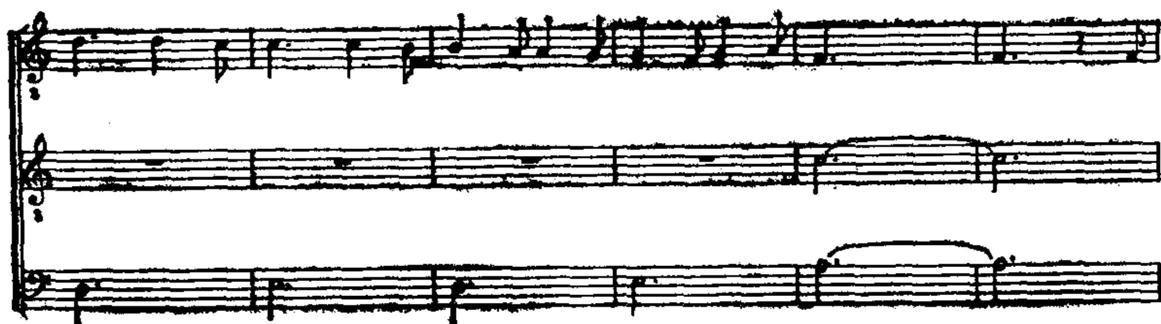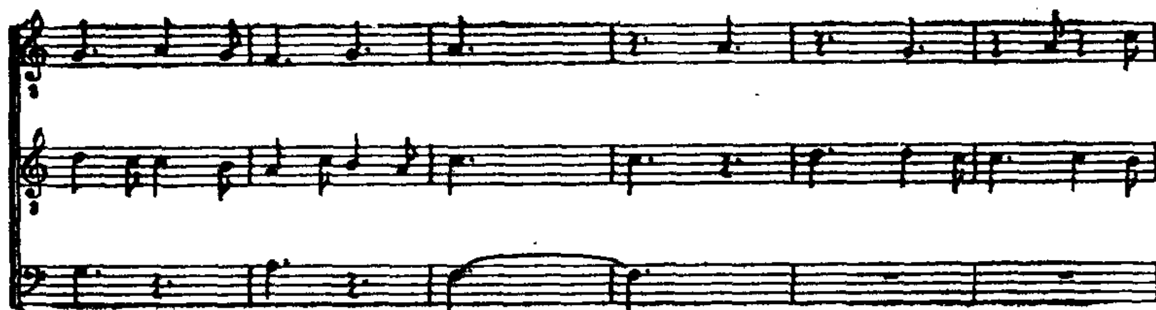








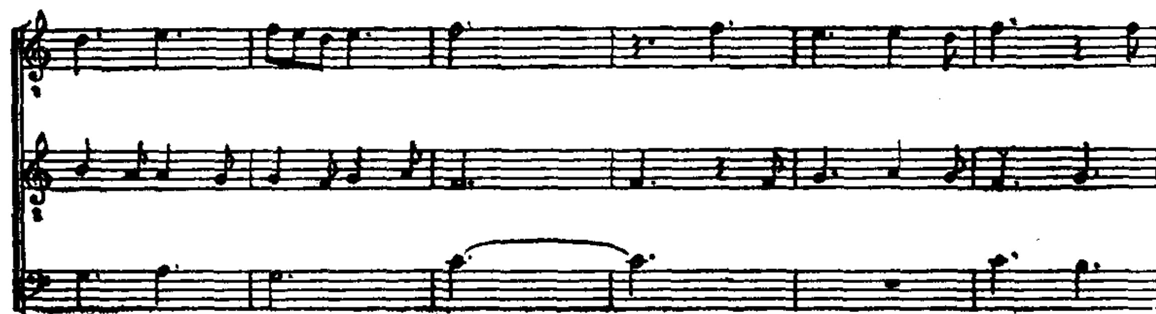
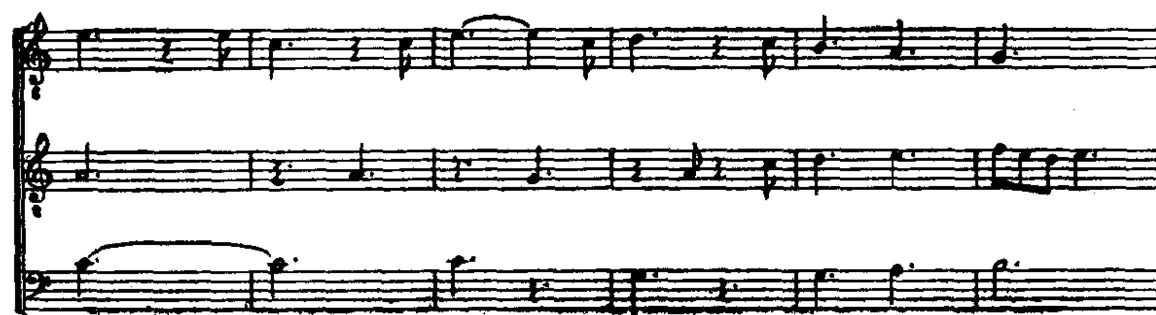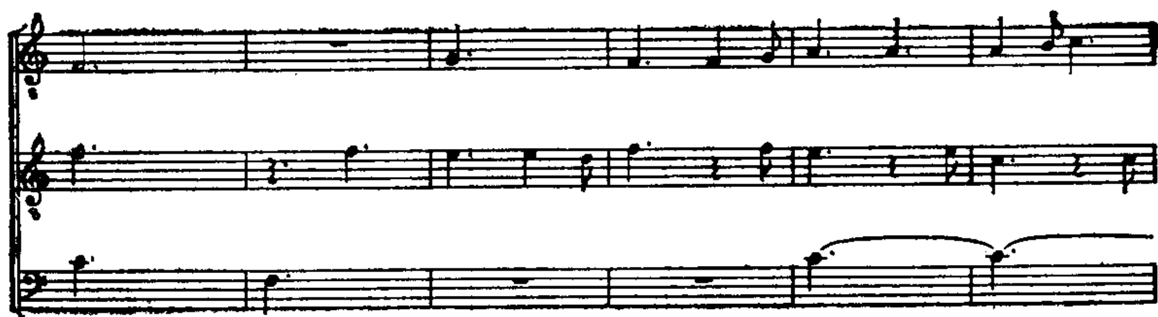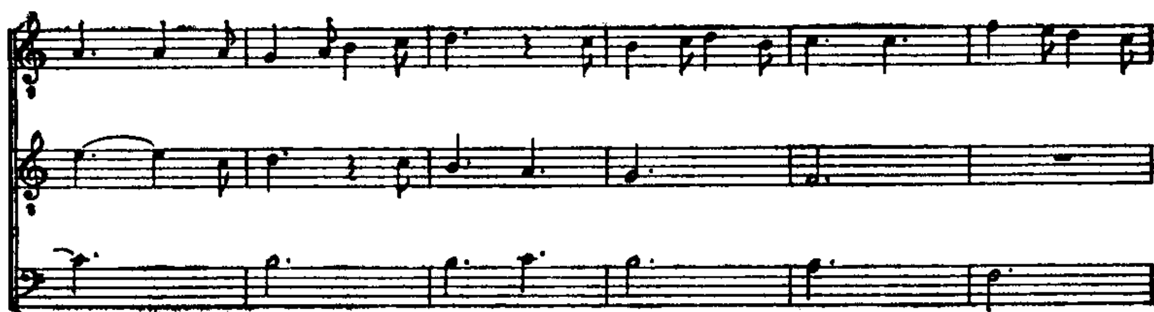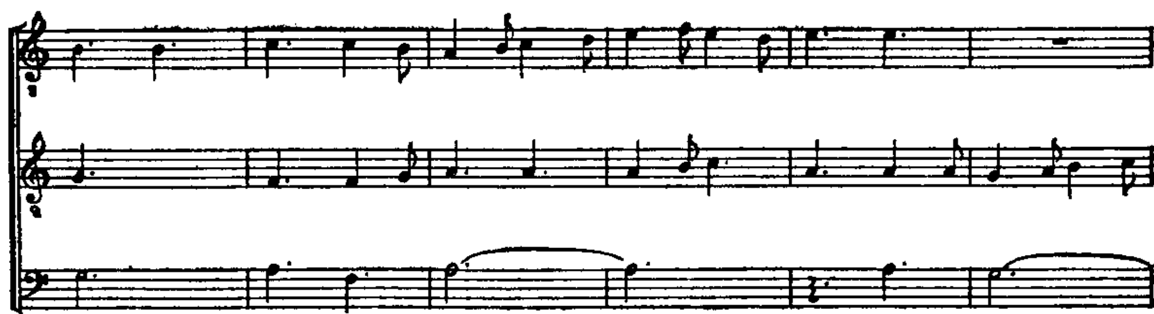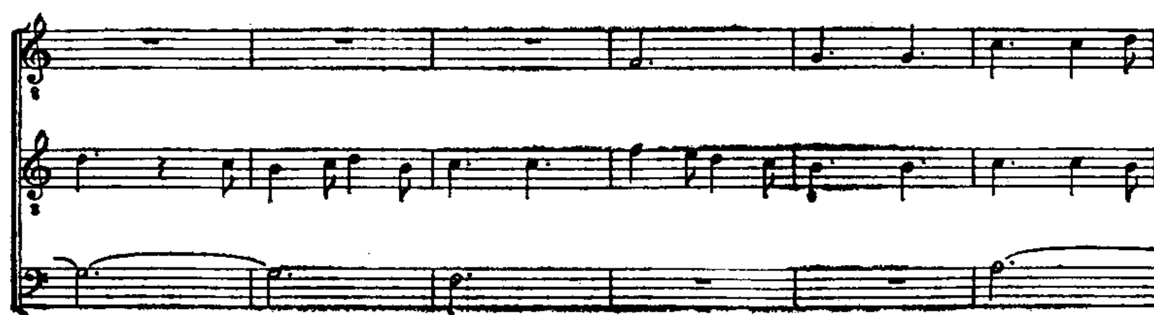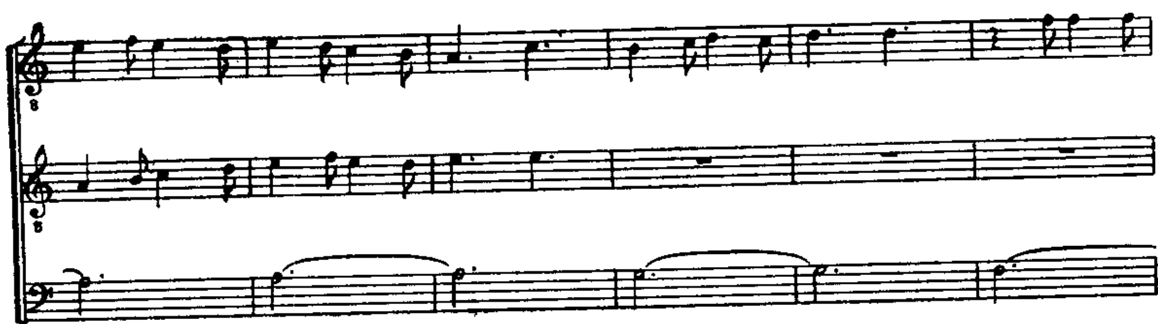


52. Ghirardello da Firenze (fl. c. 1375)
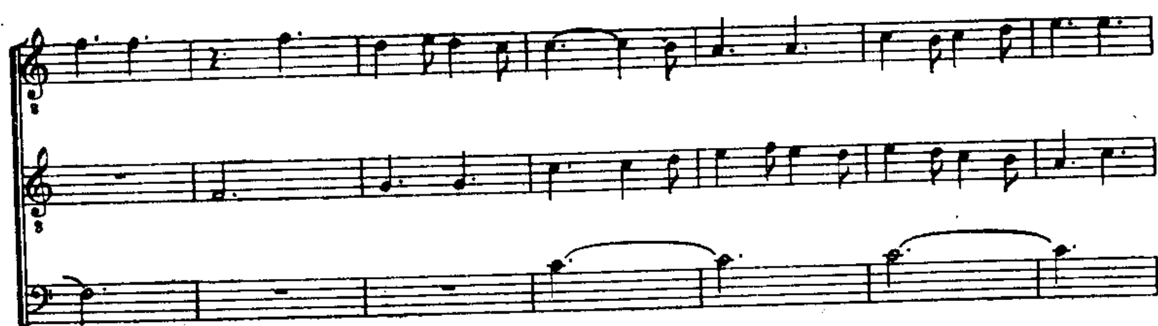
Tosto che l'alba — Caccia
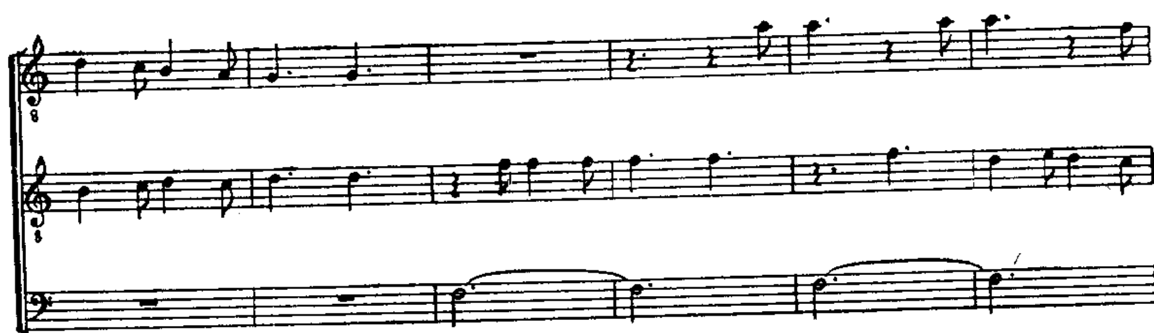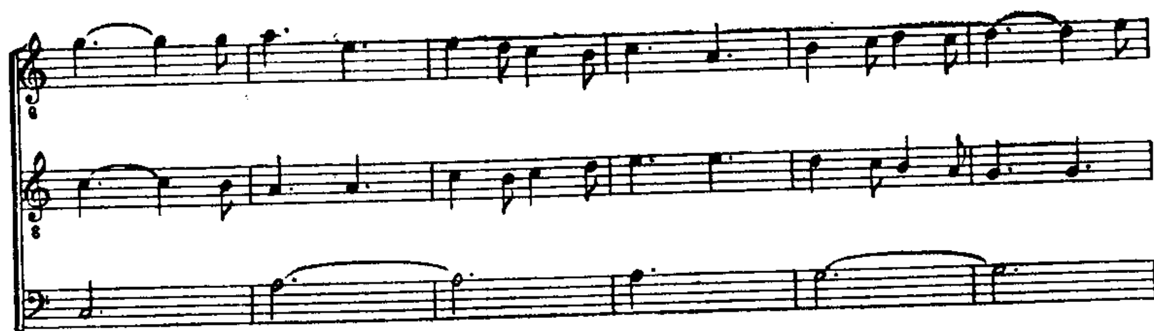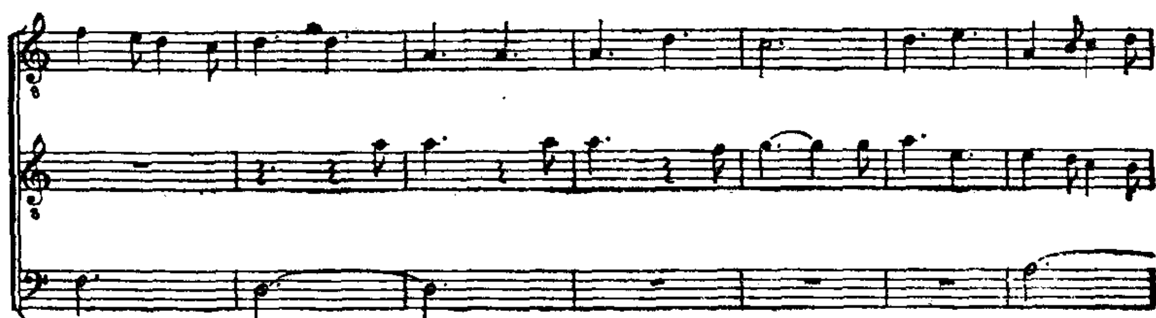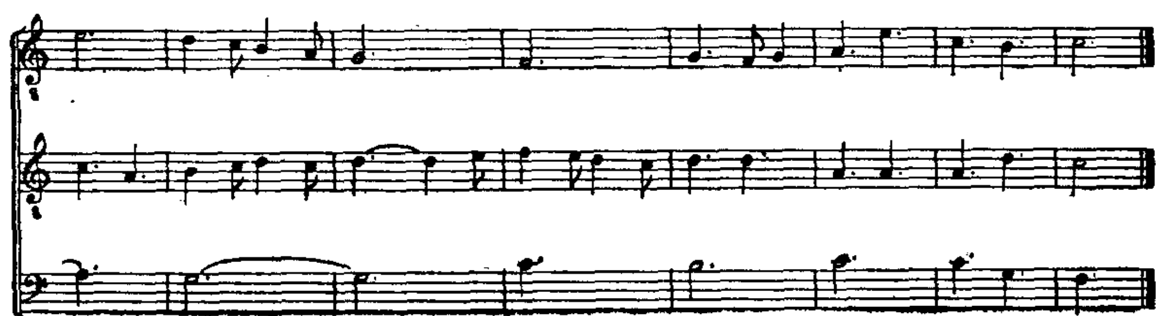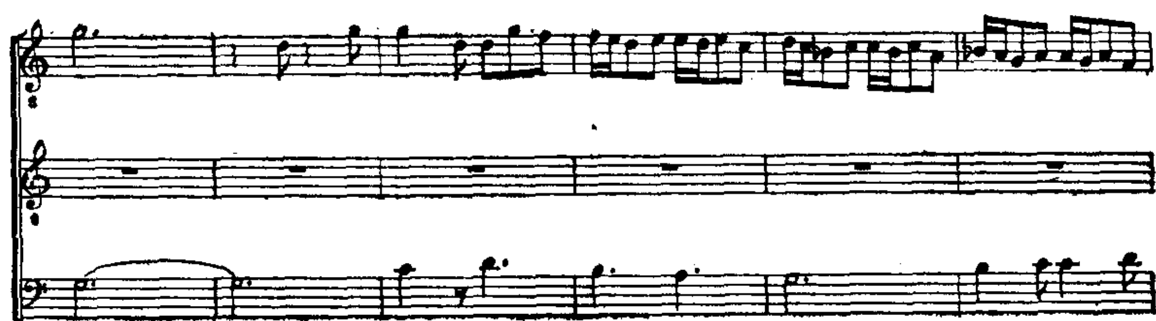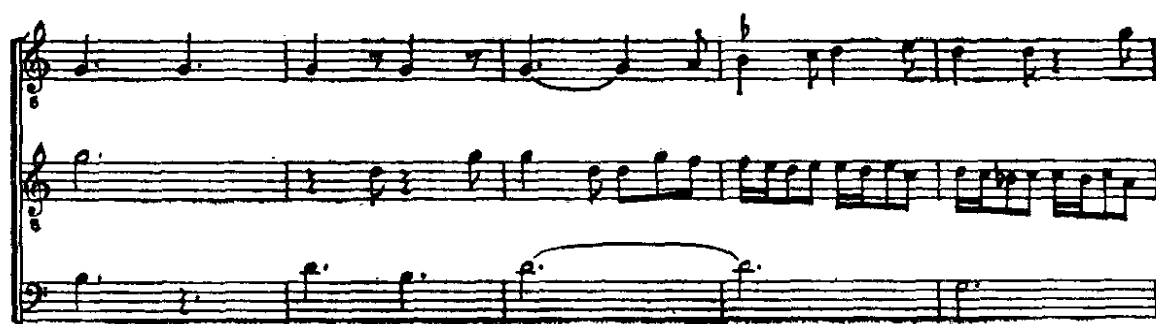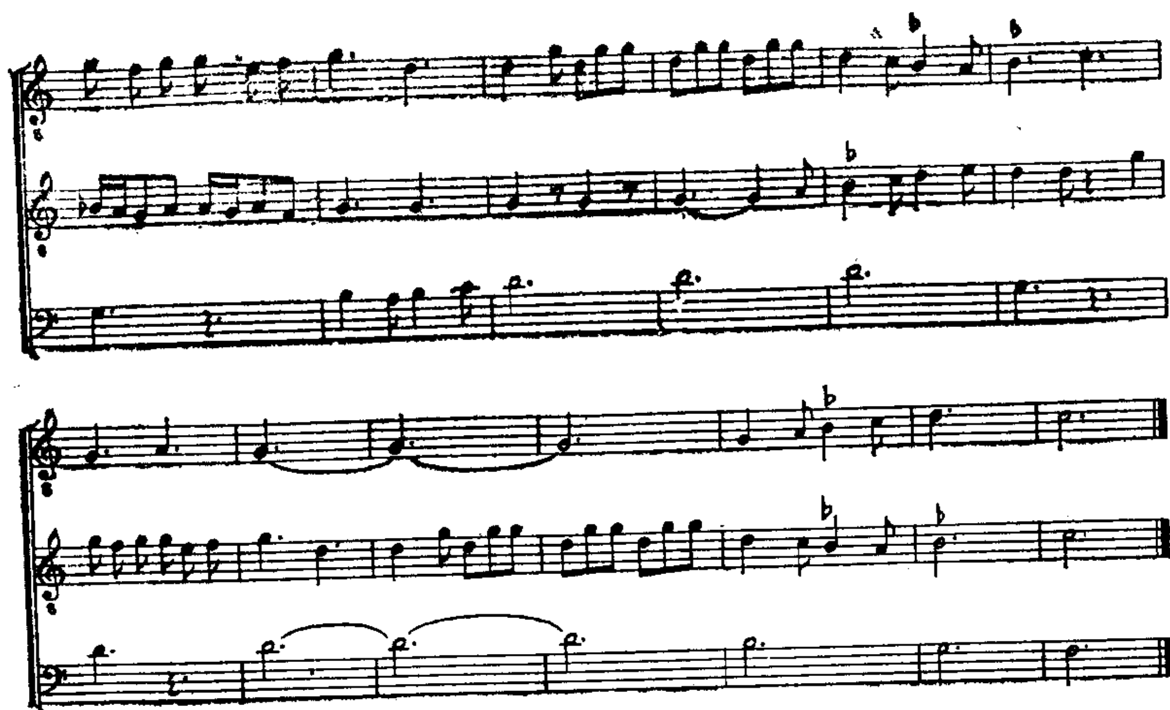
















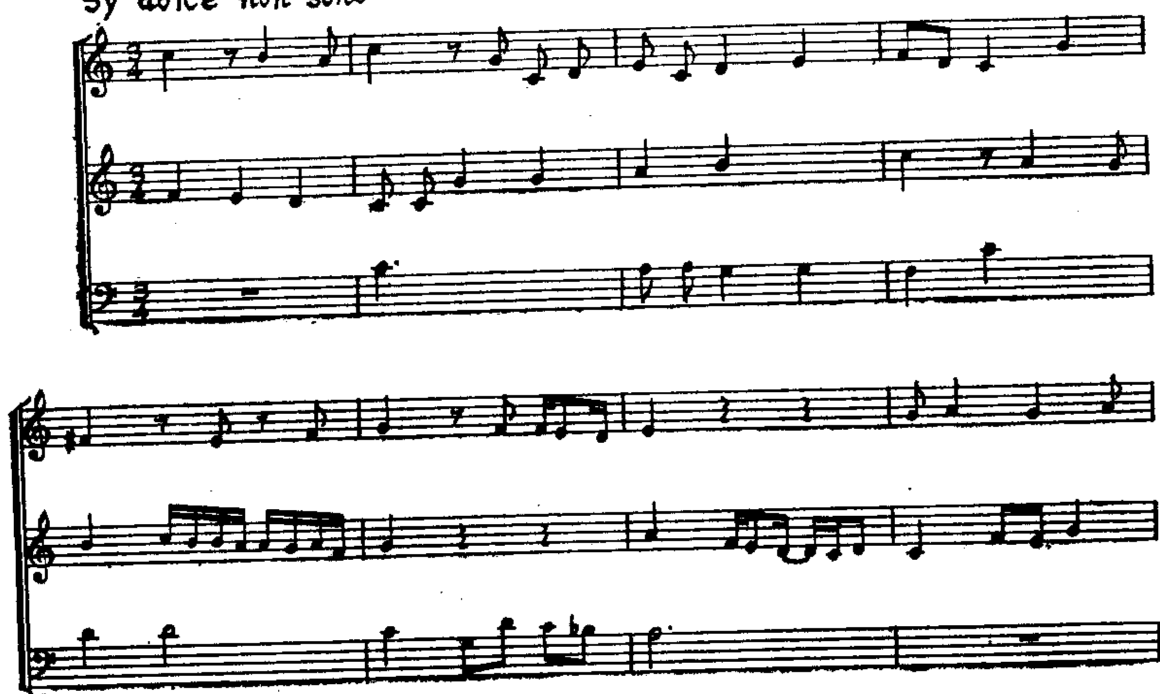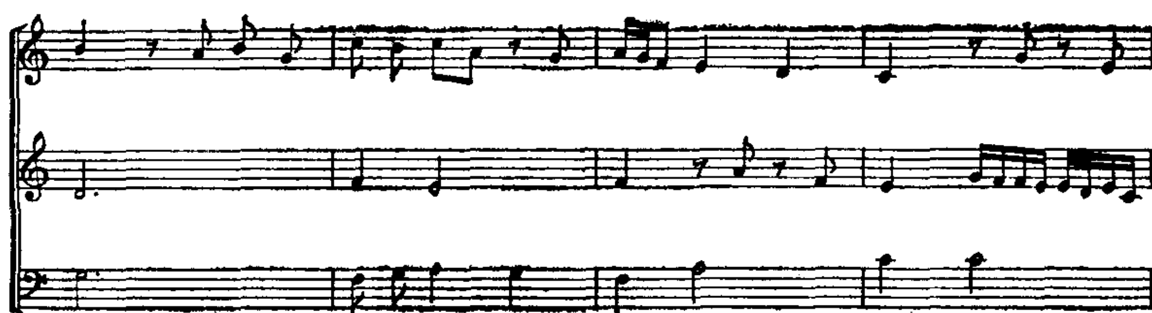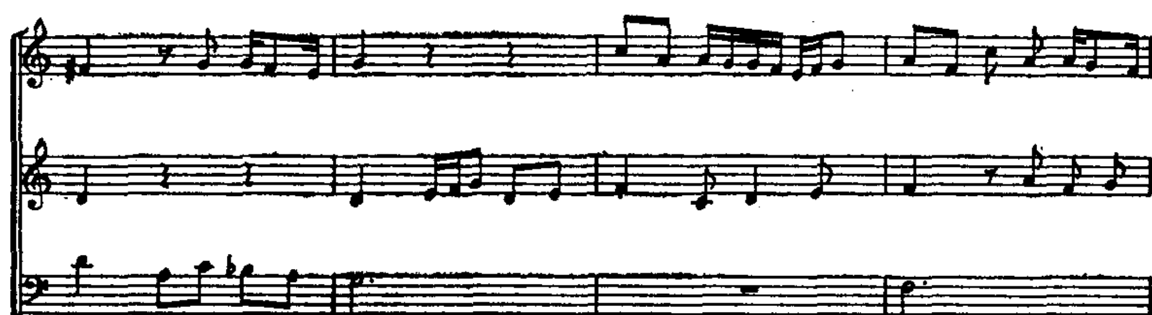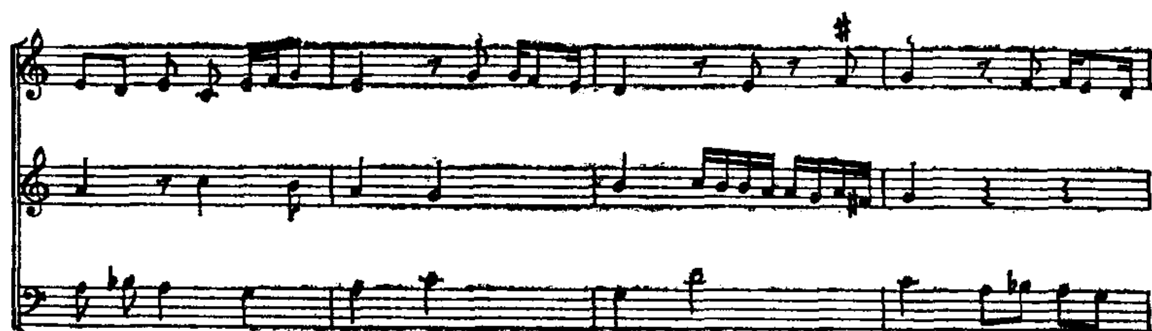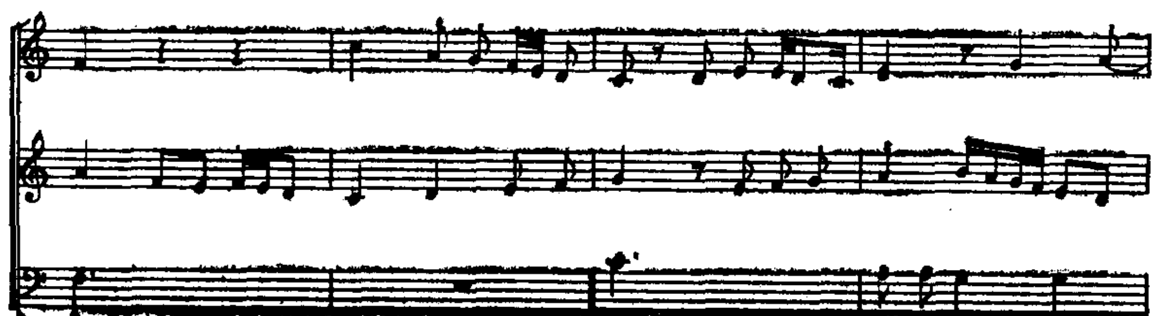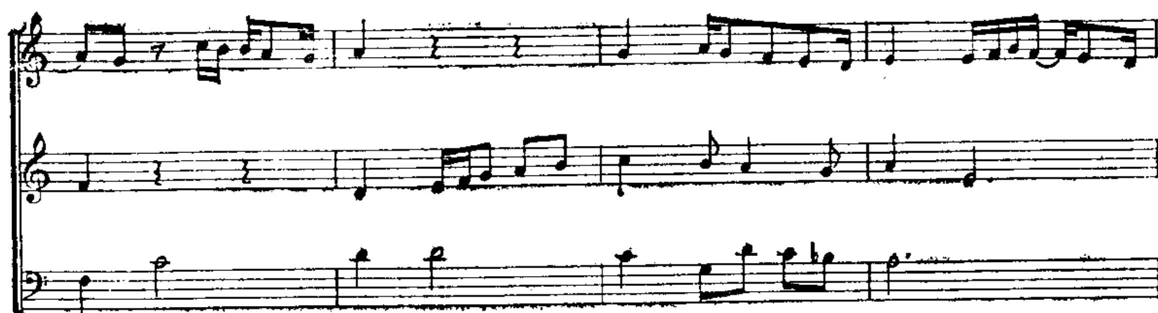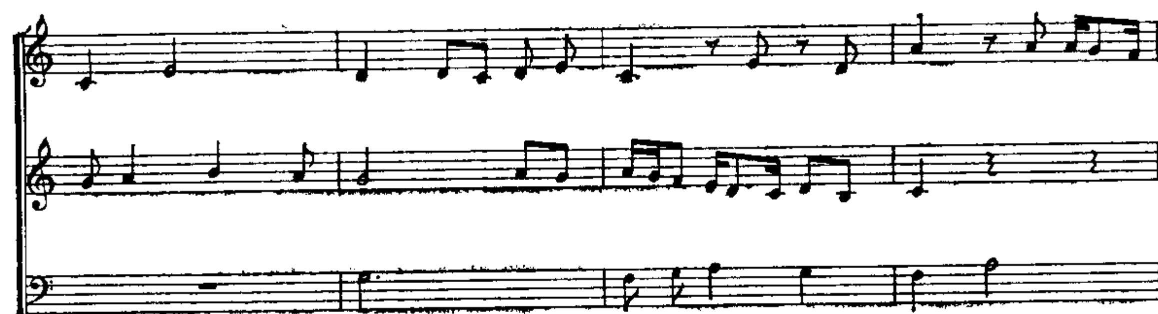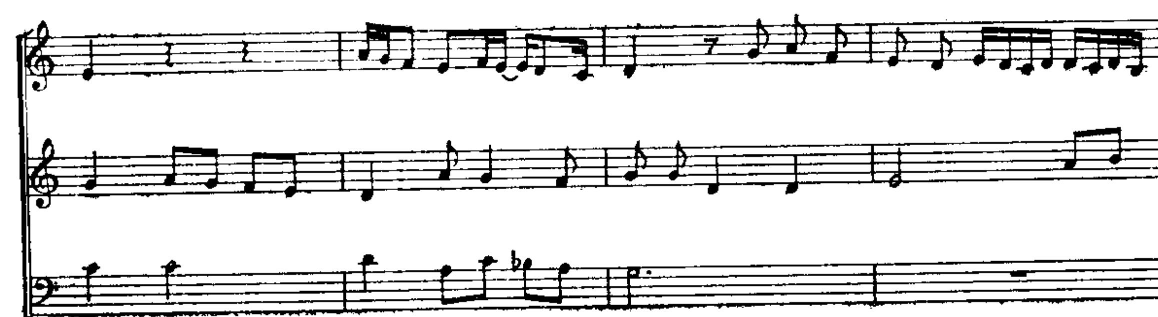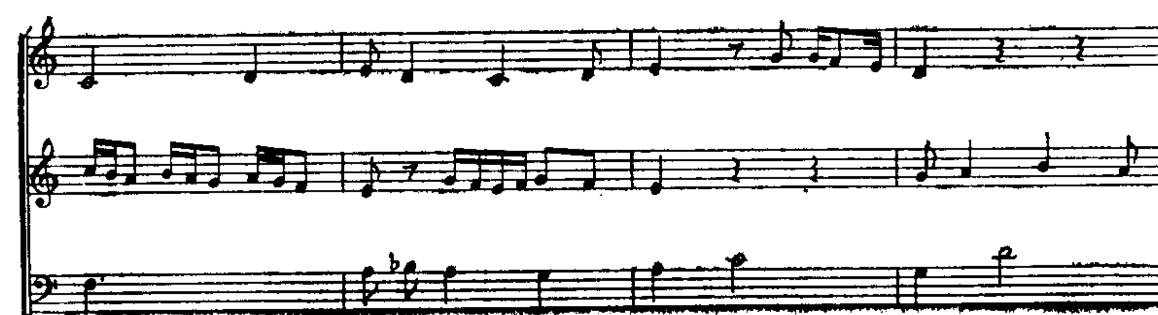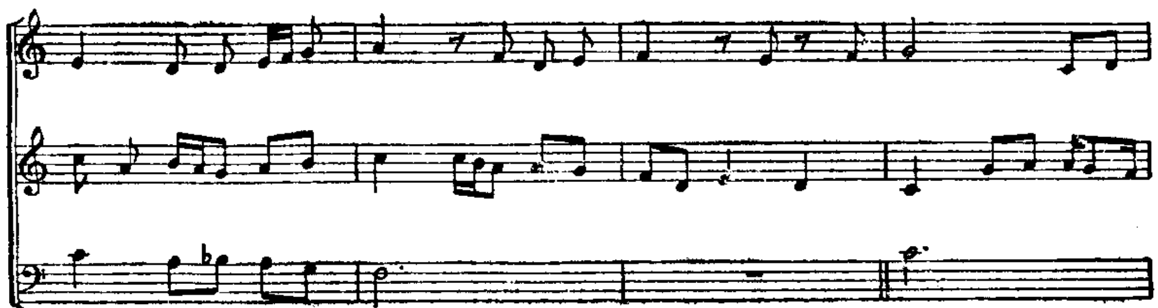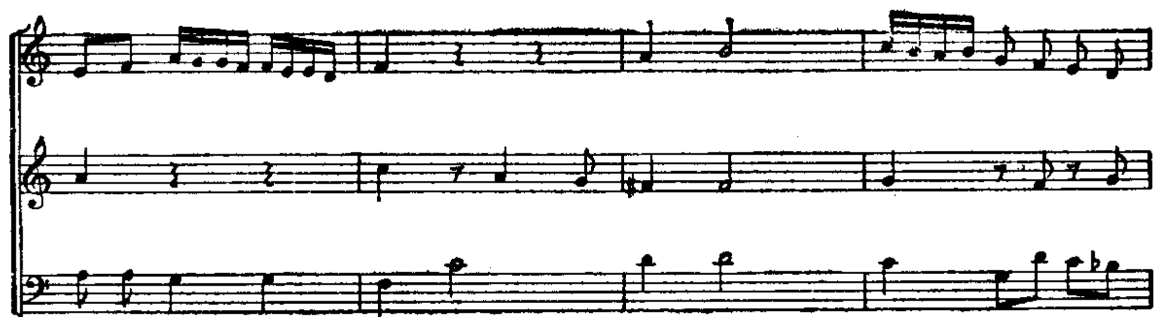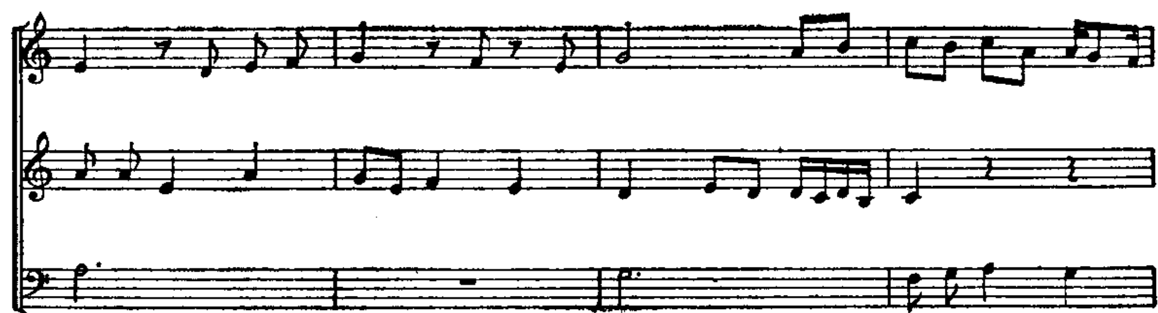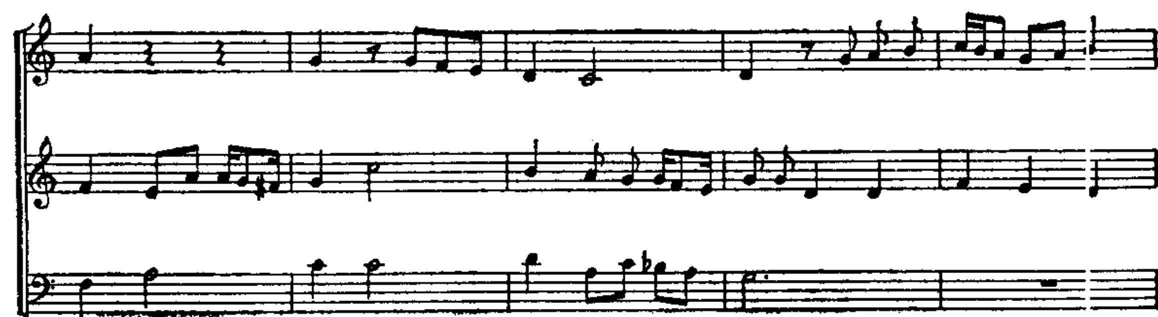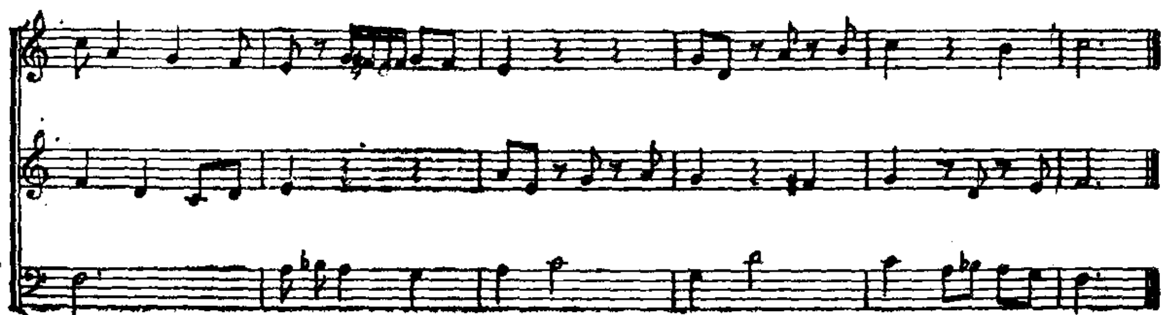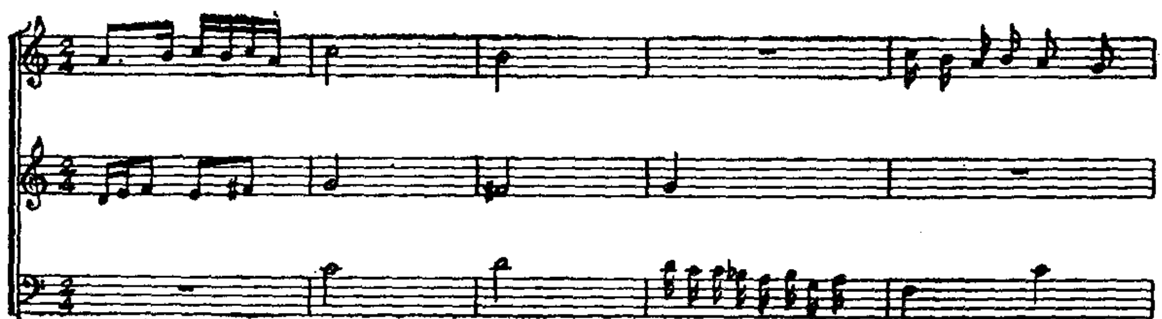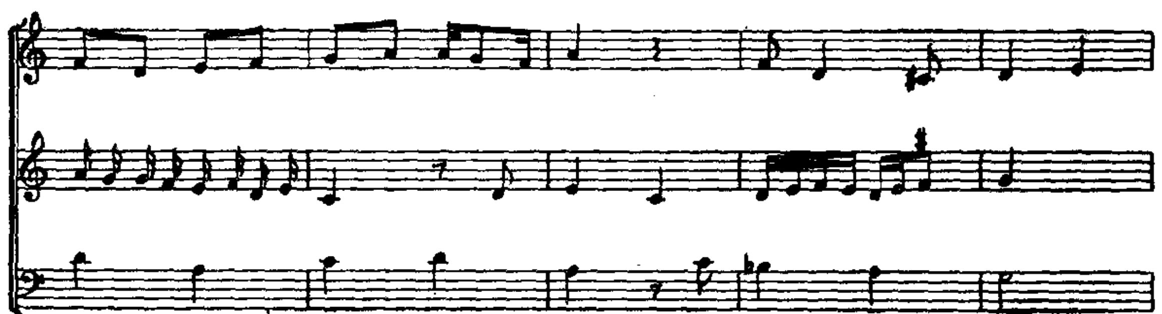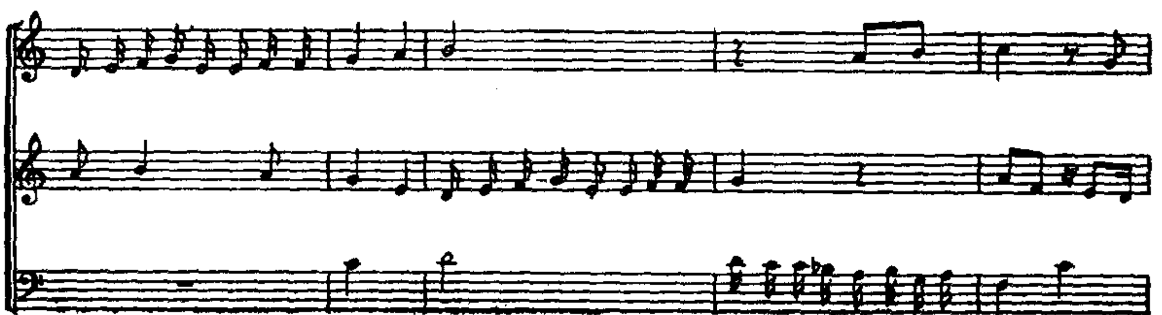








54. Francesco Landini
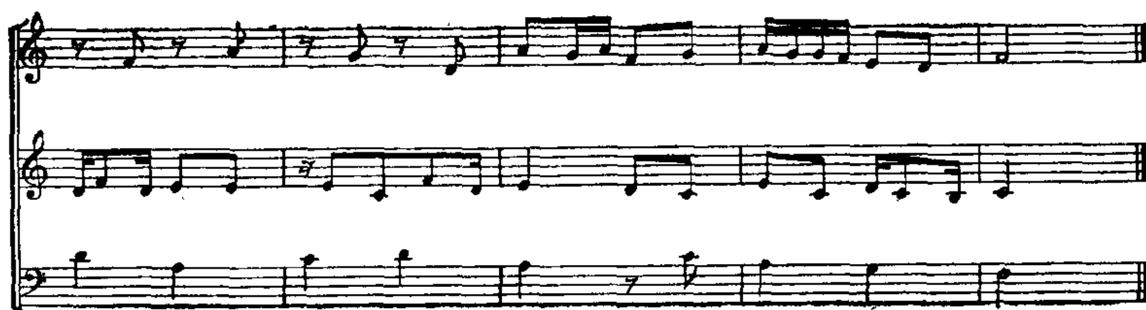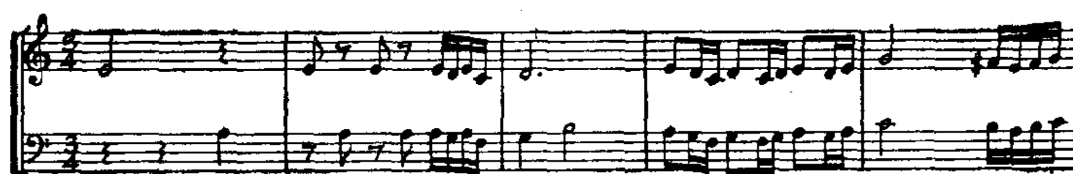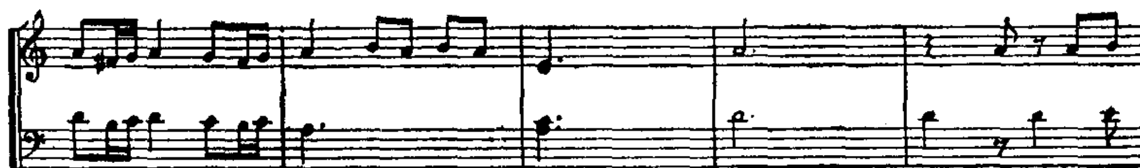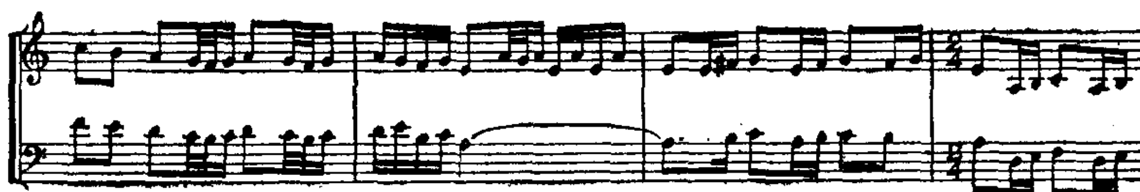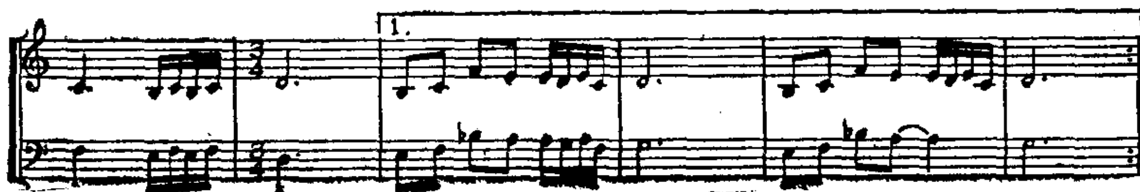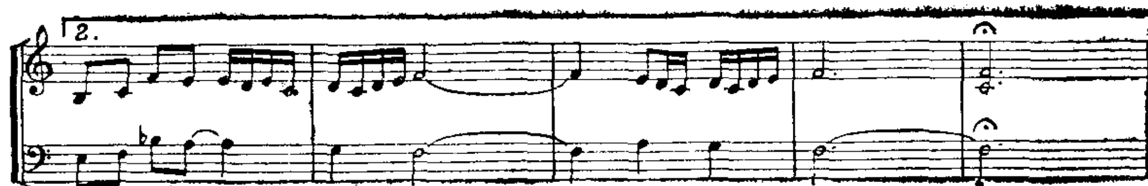
























58. Organ Estampie (c. 1325)
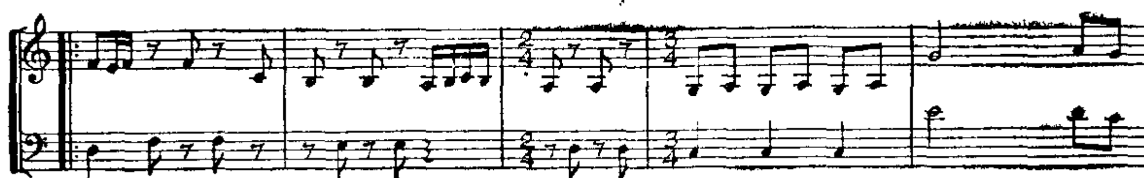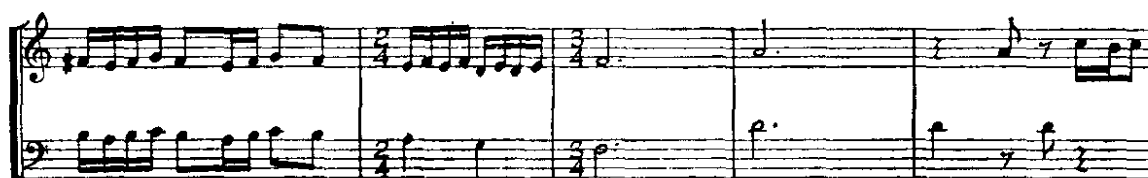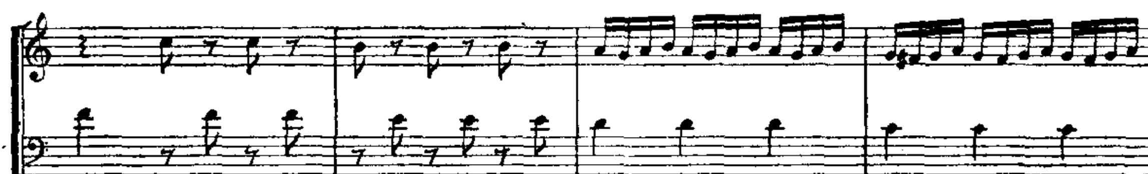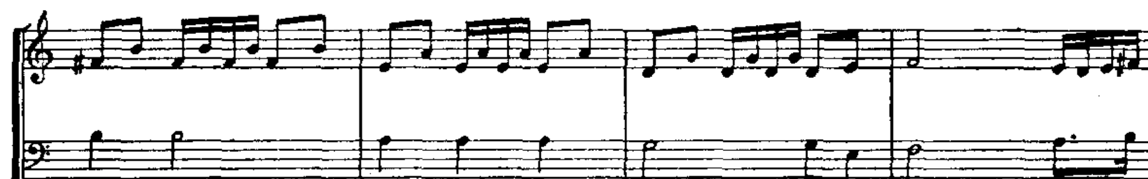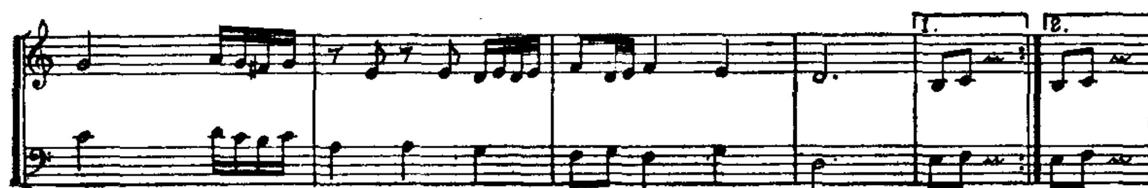









2.

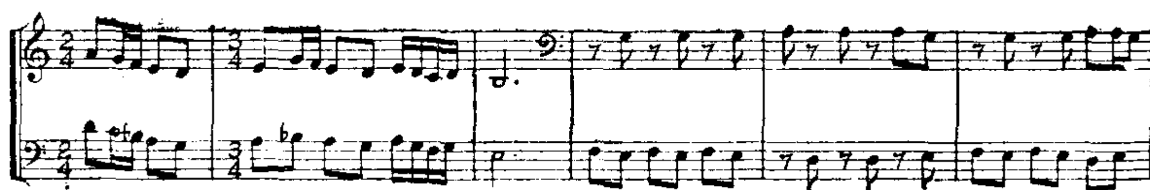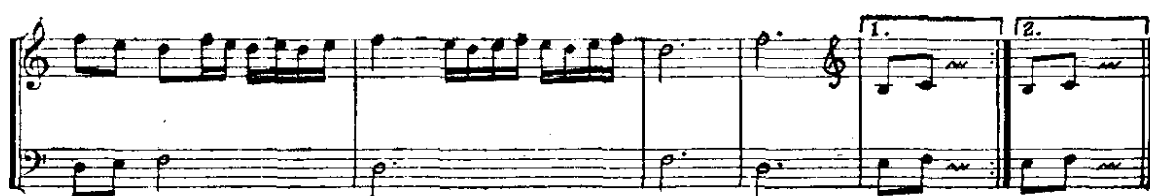








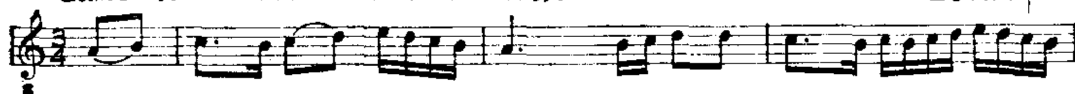

1.
2.
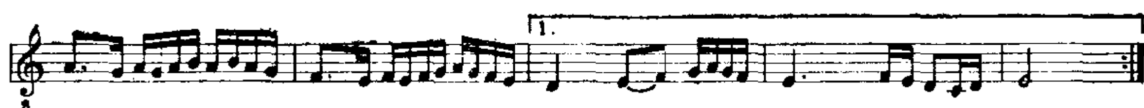




59. Italian Dances (14th Century)
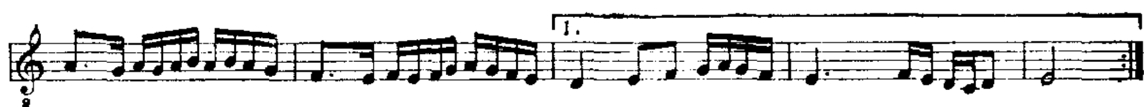
a. Lamento di Tristan. with Rotta — Estampie
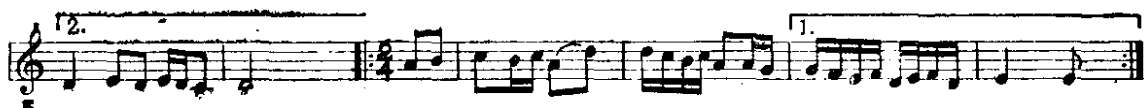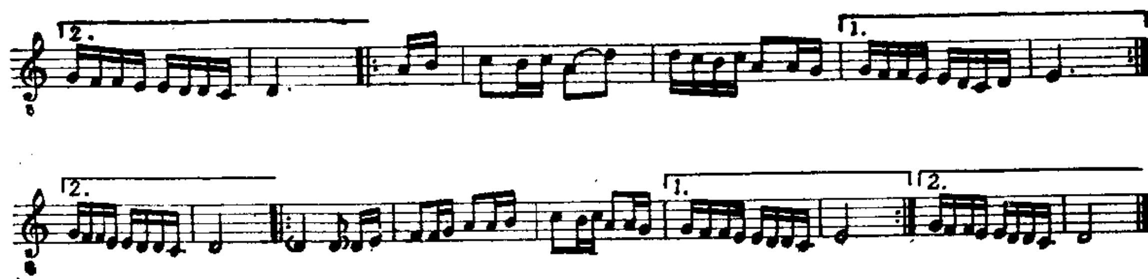




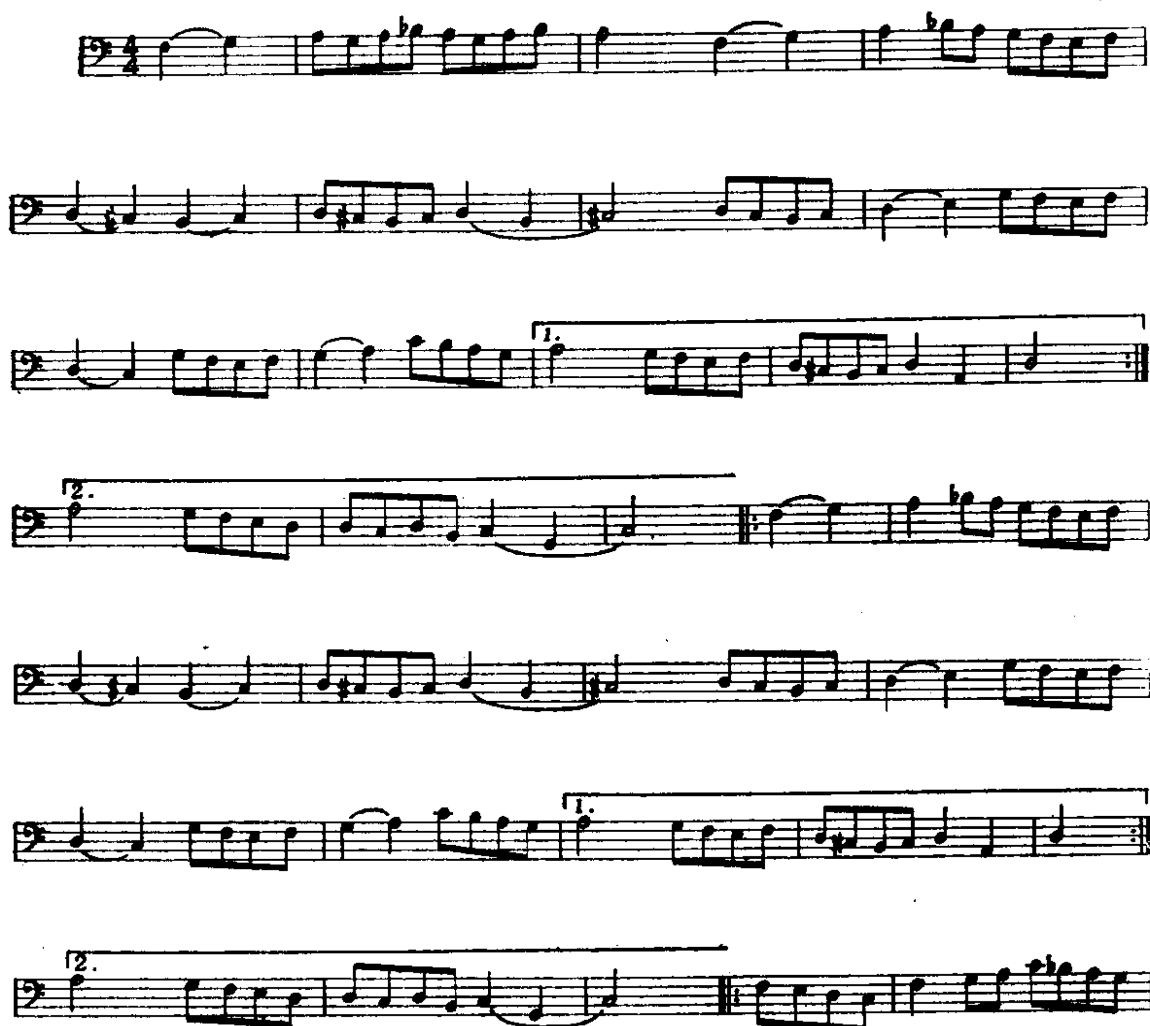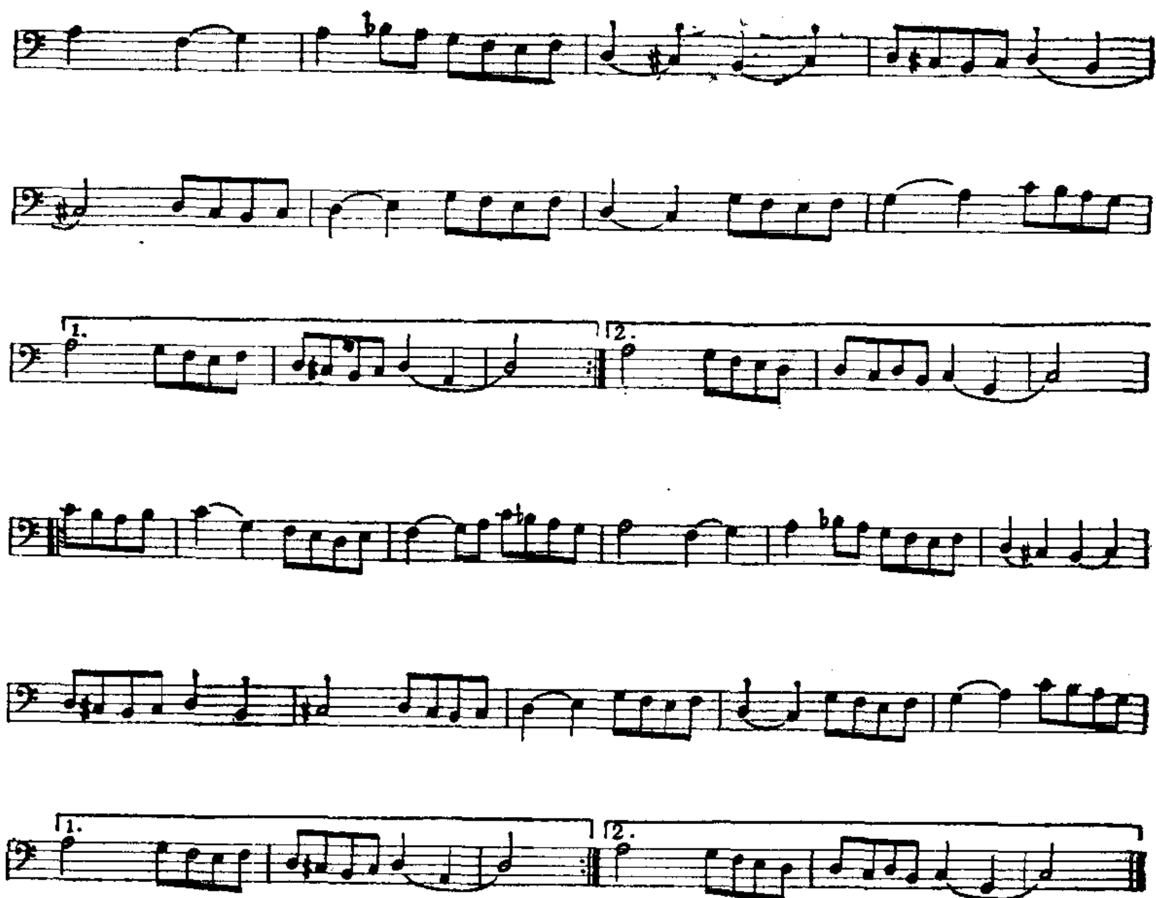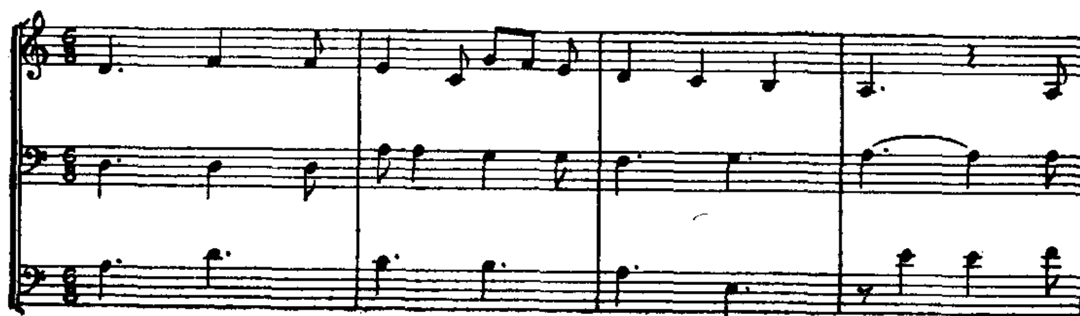











b. Saltarello
Estampie
1.
2.
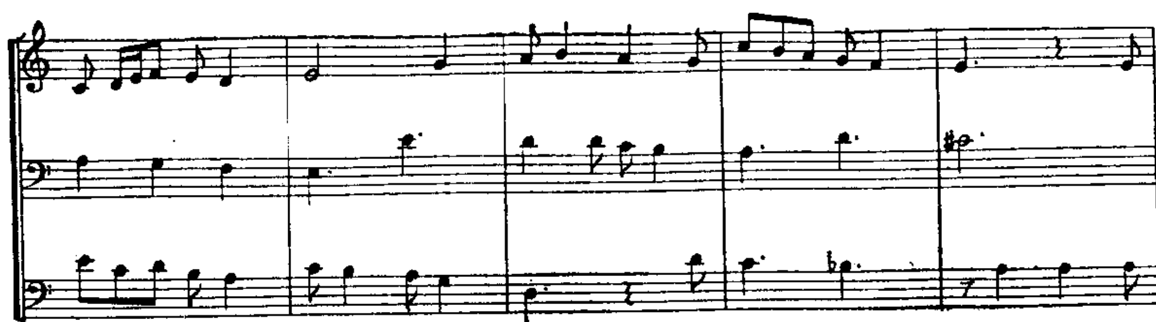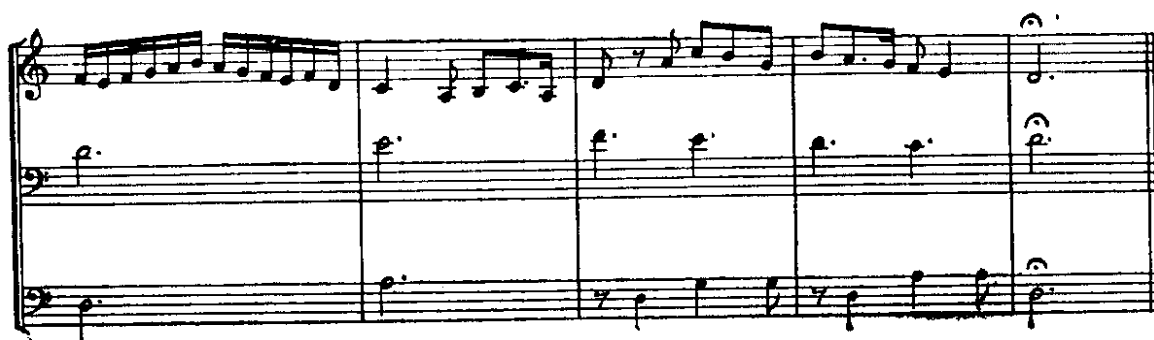


67. Guillaume Dufay
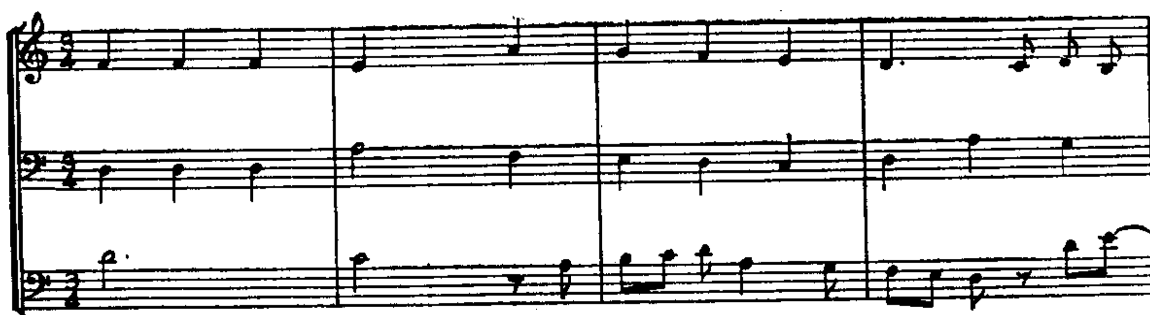
Mon chier amy
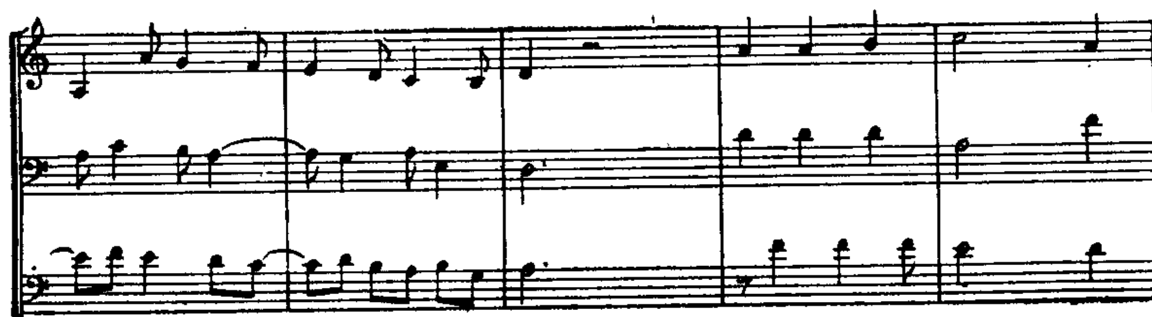
Ballade
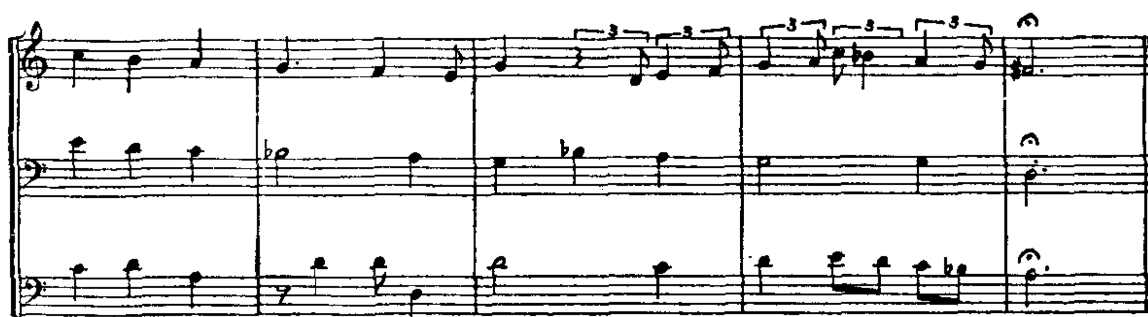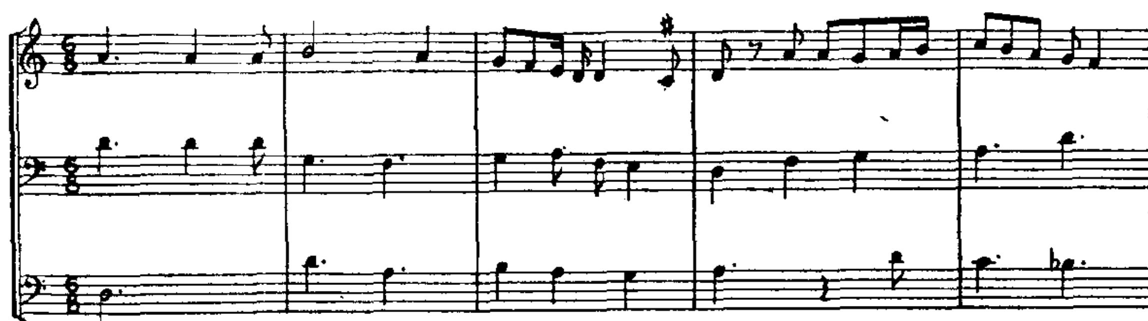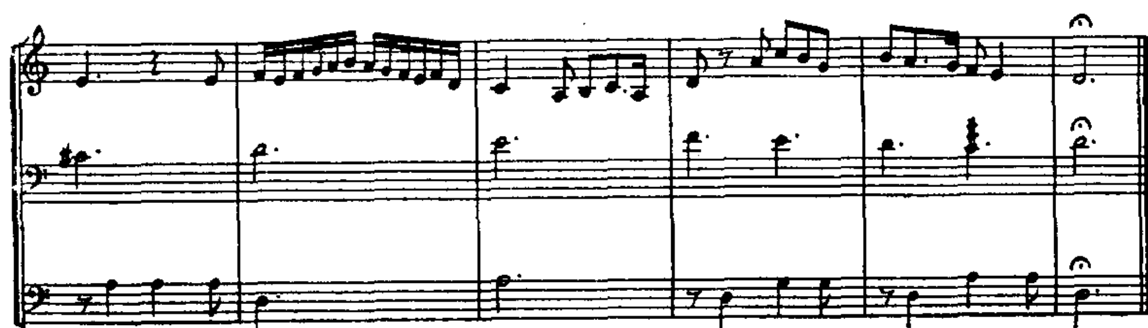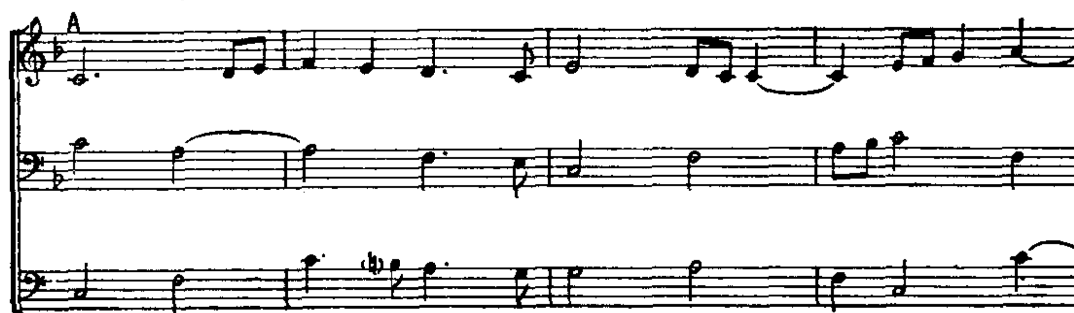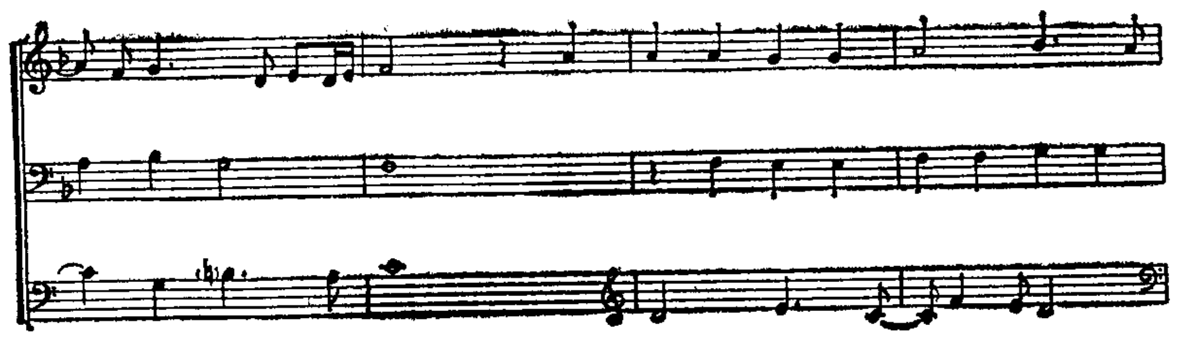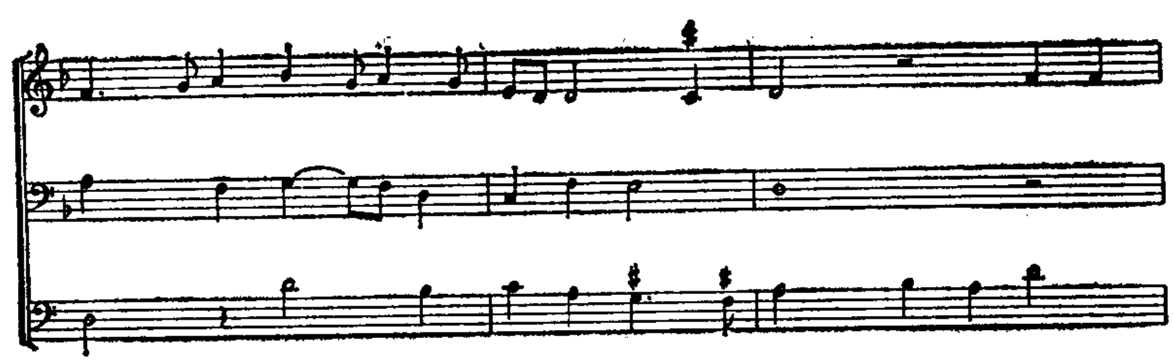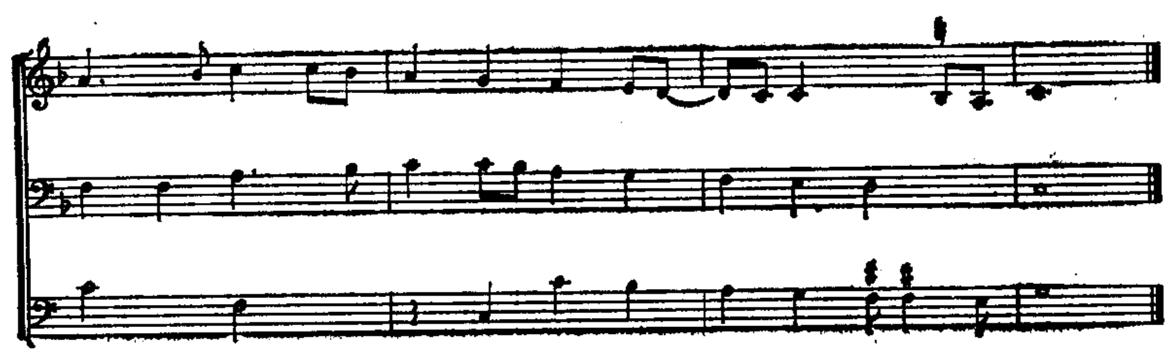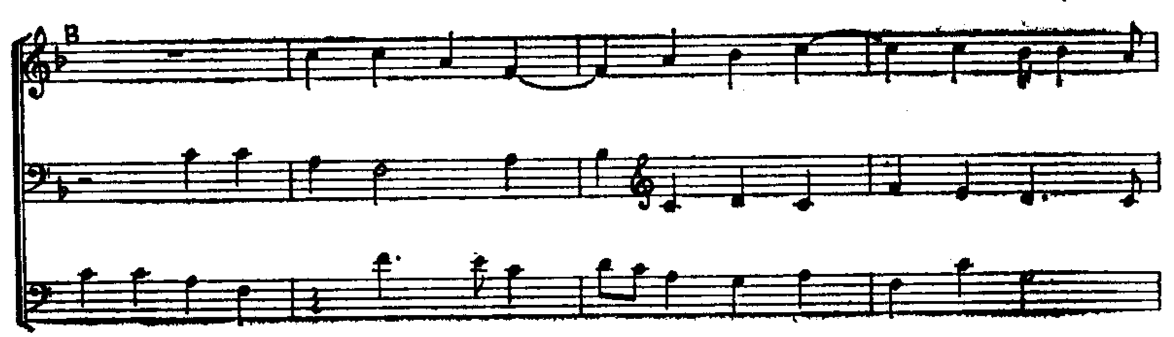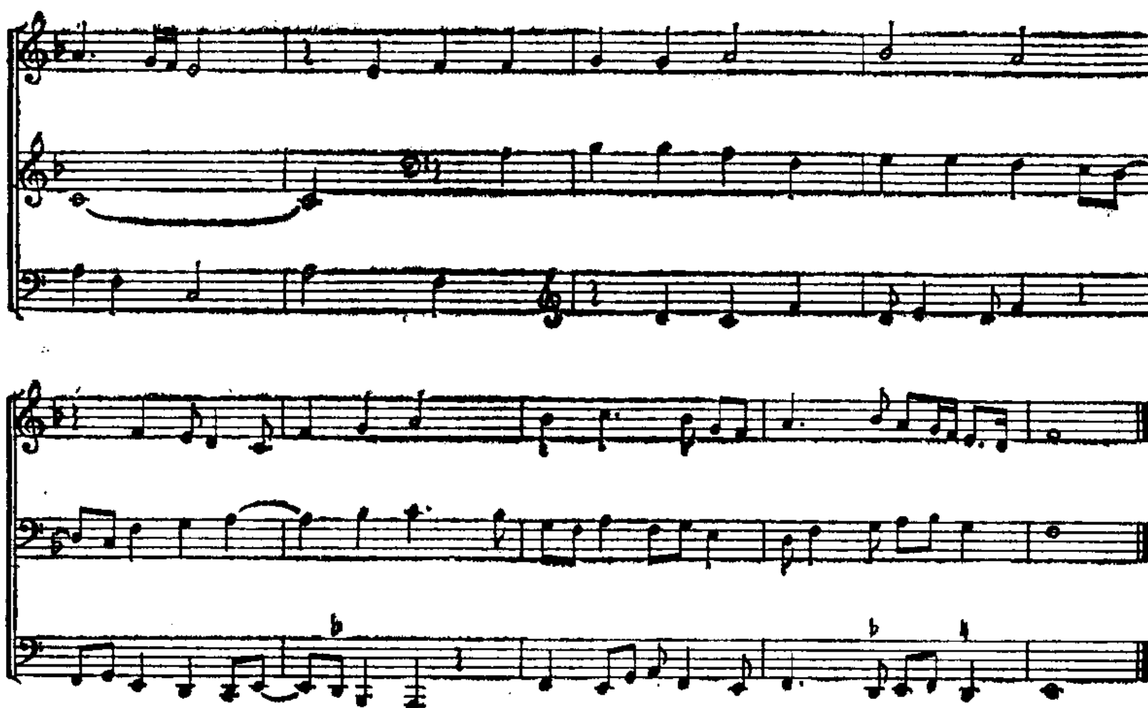
















68. Guillaume Dufay
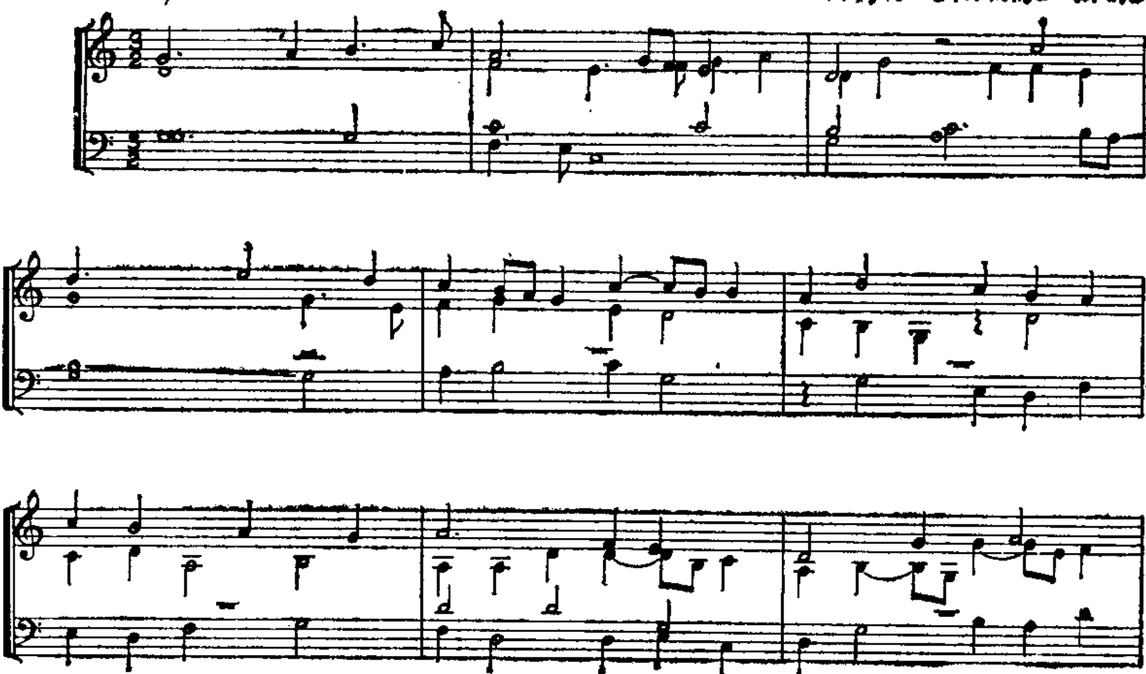






B
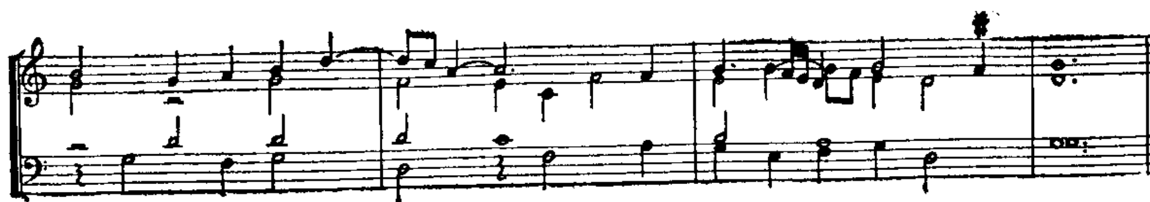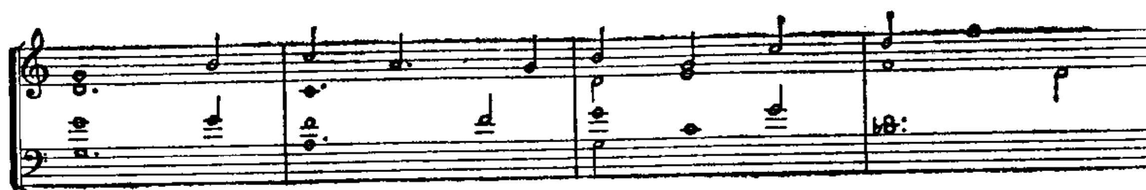


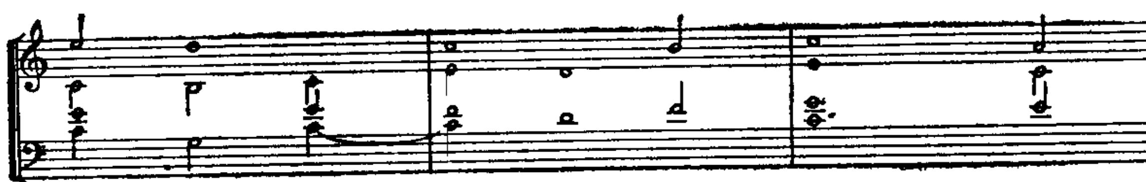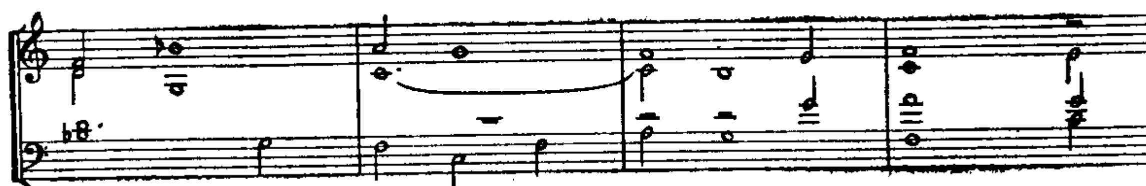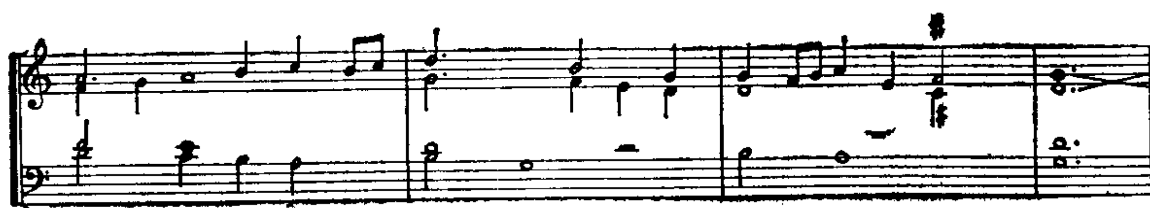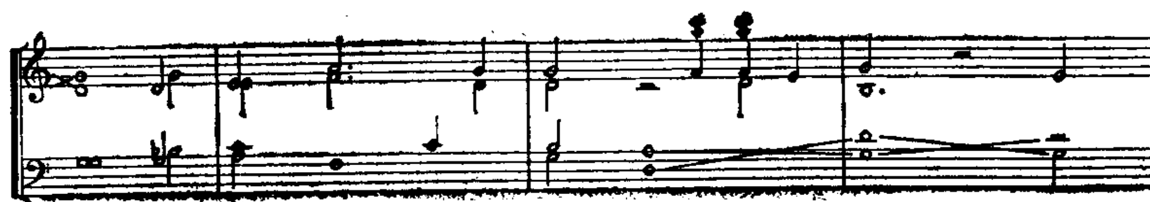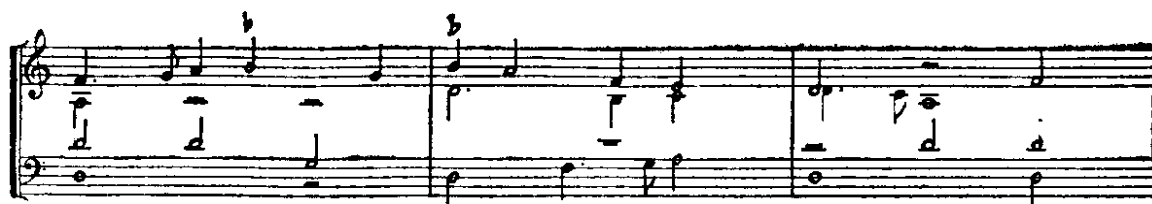
73. Johannes Ockeghem (1430–1495)
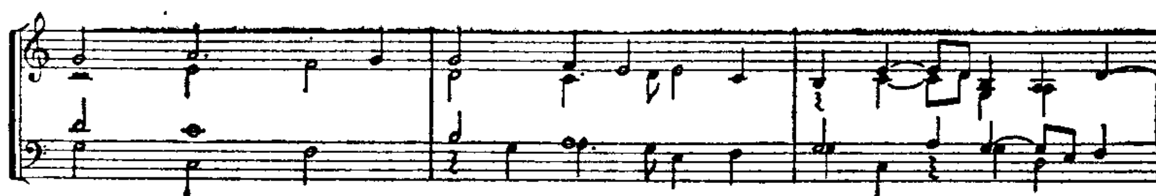
a. Kyrie
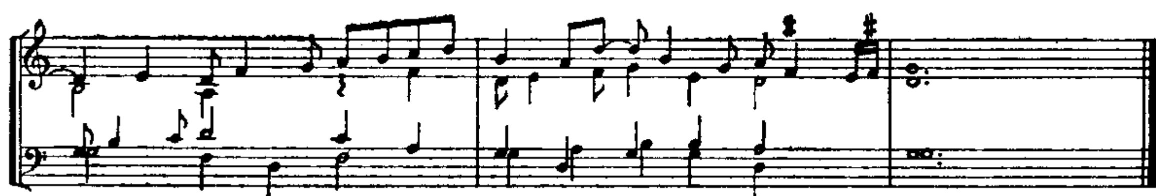
Missa L'Homme armé
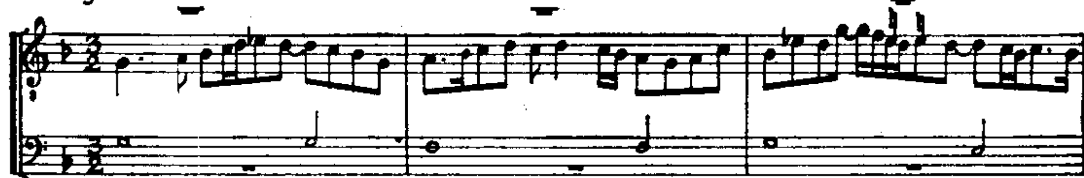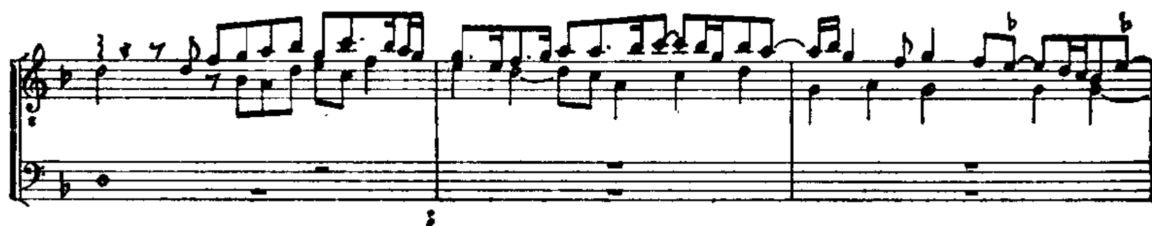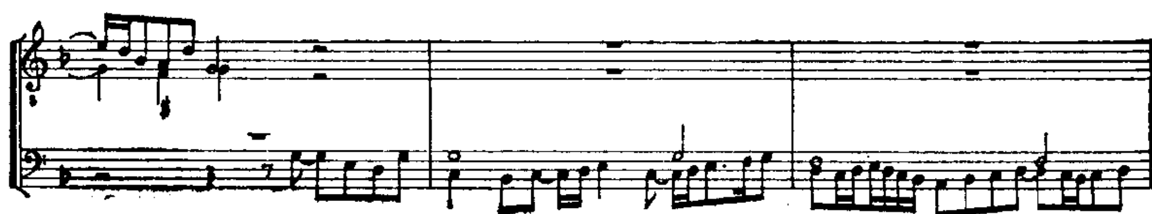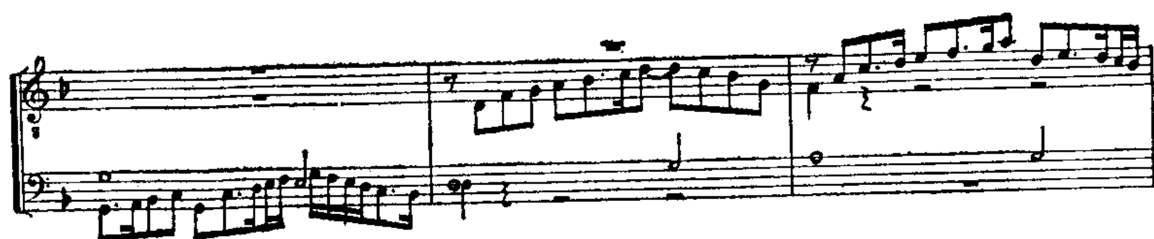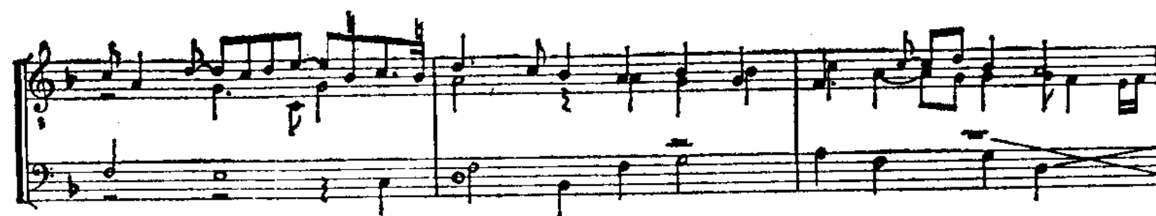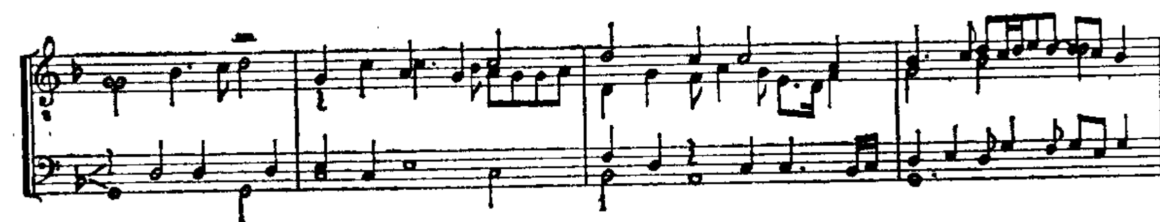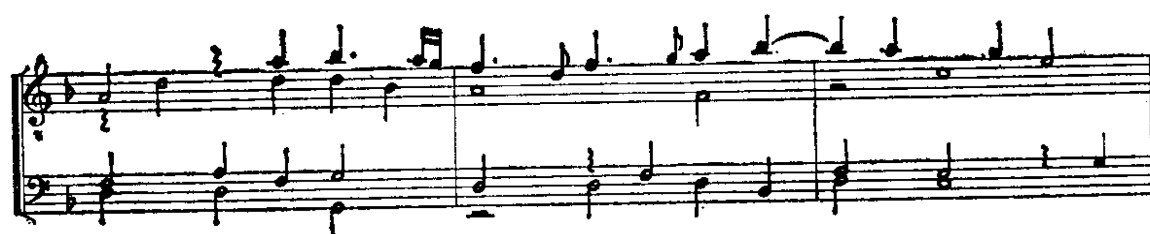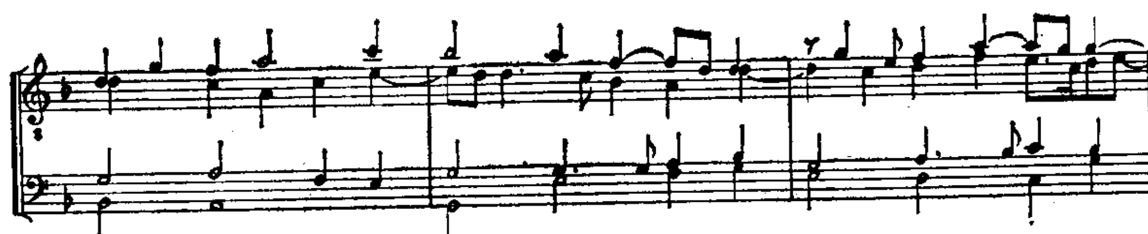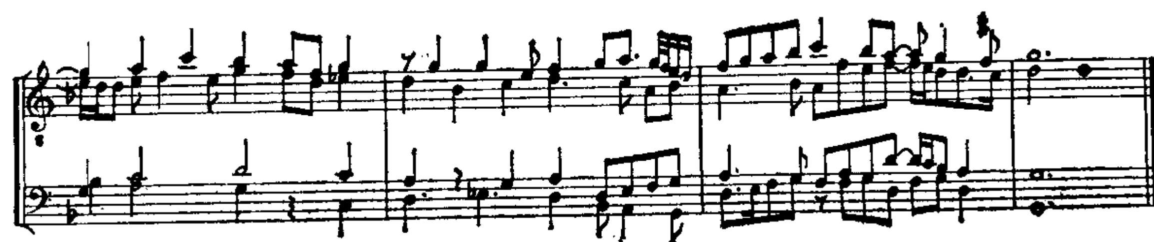















b. Agnus Dei III

Missa L'Homme armé
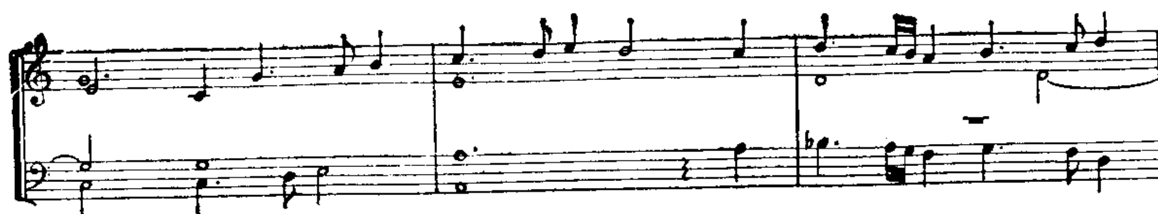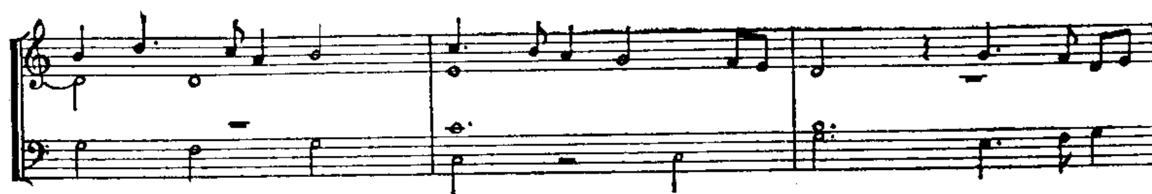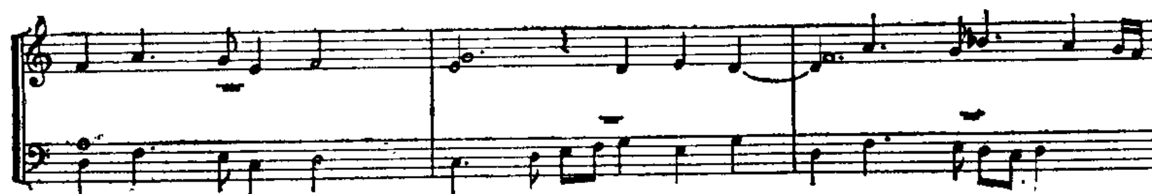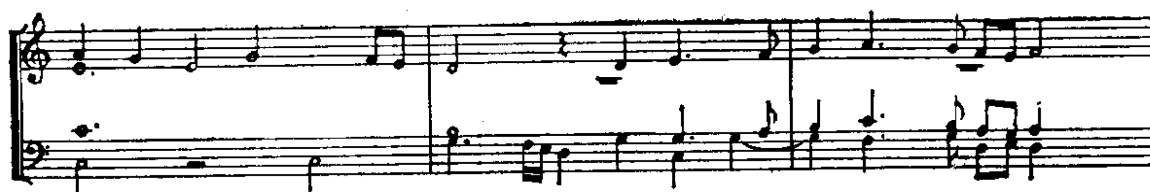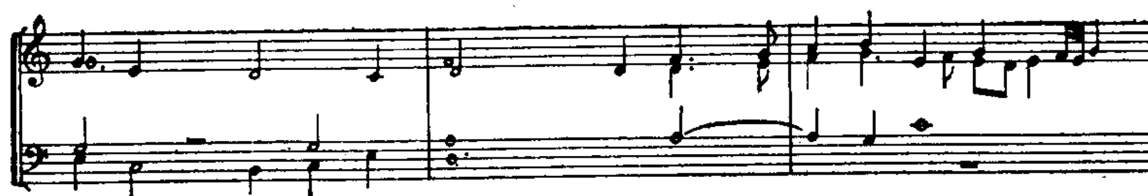












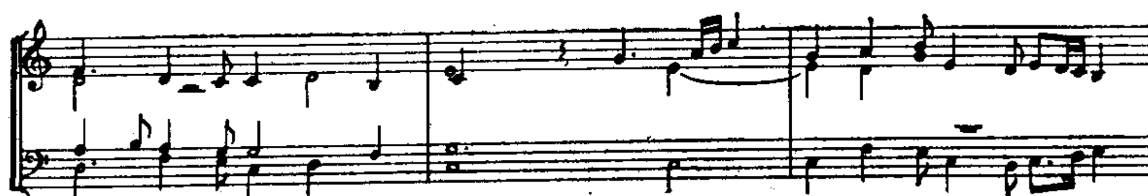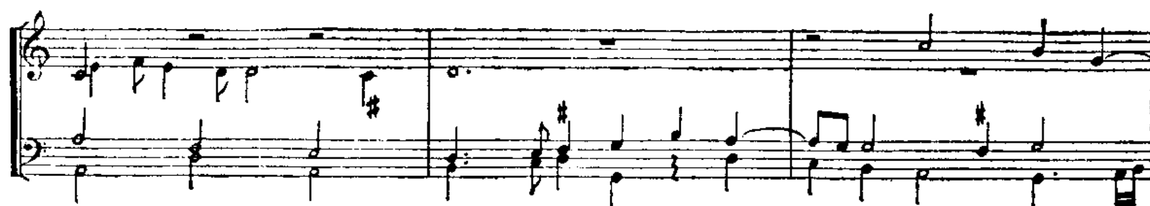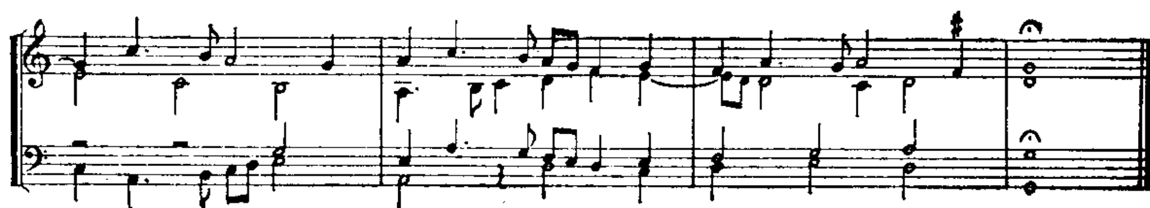

76. Jacob Obrecht (1430-1505)

a. O beate Basili (prima pars) — Motet

S. A. T. B.
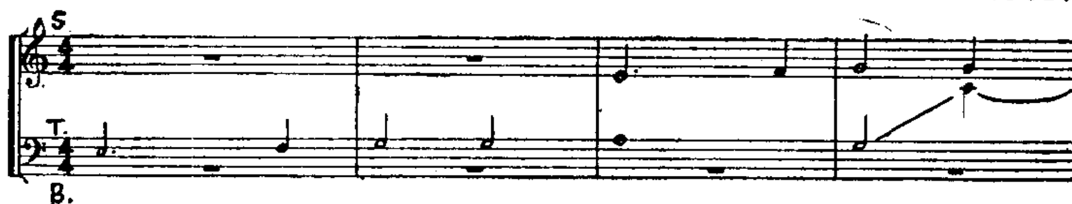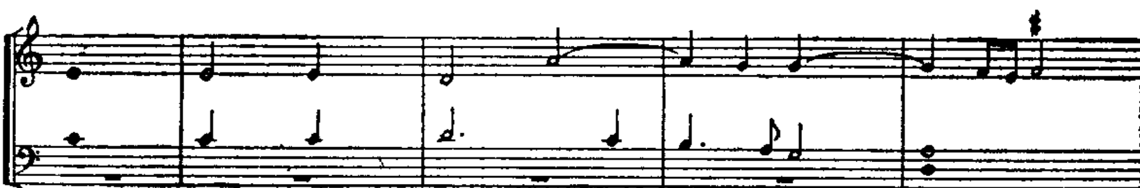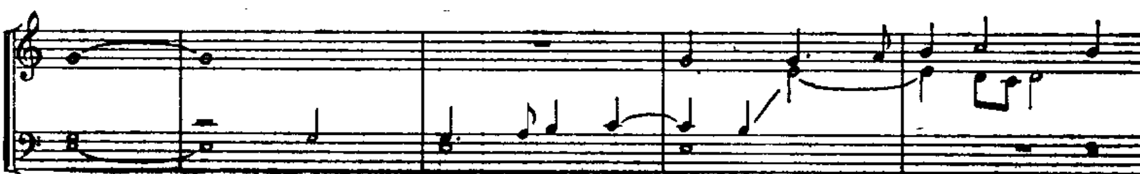








b. O vos omnes
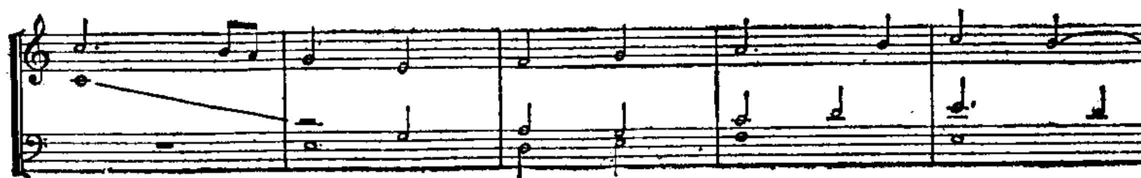
Motet

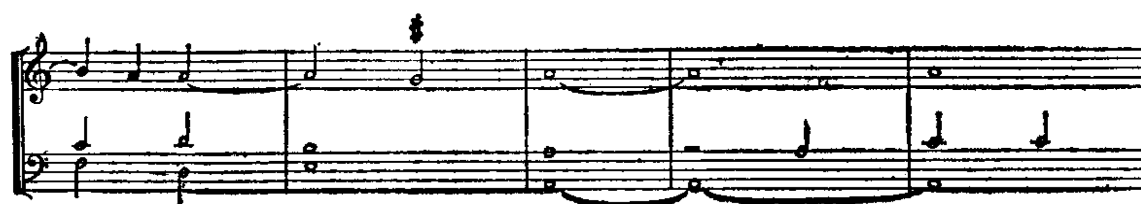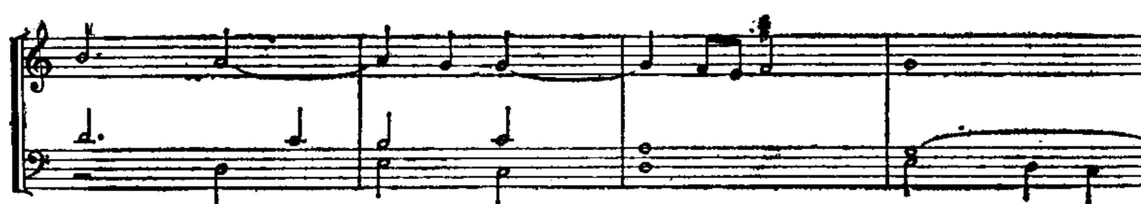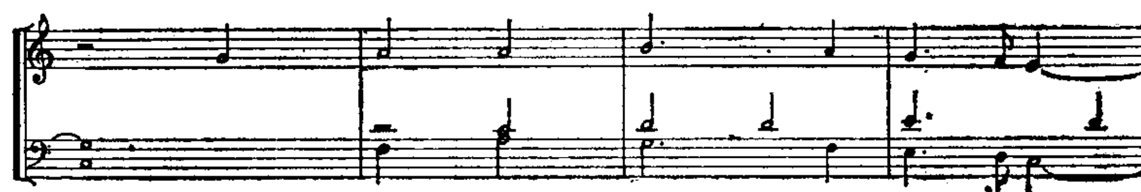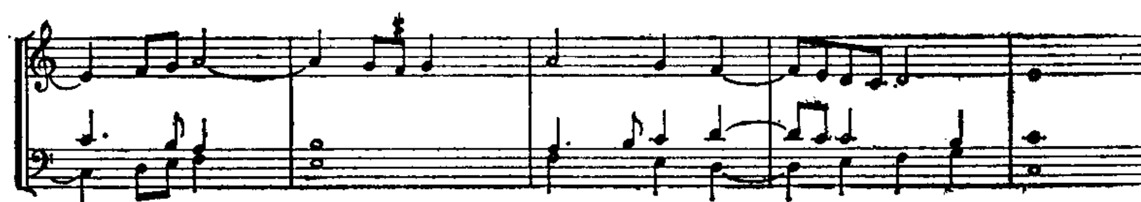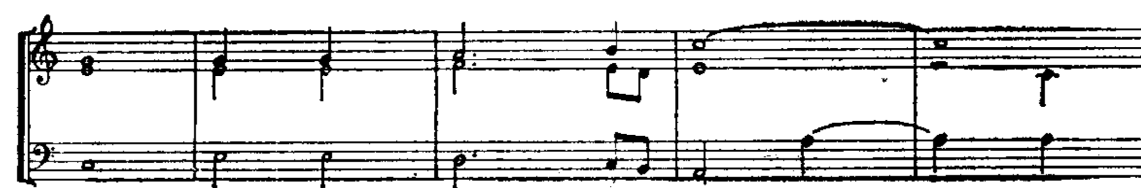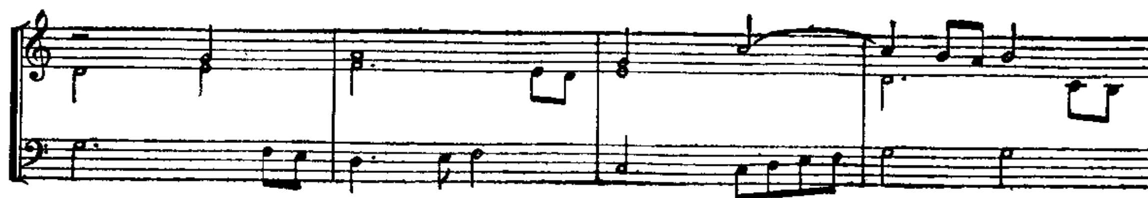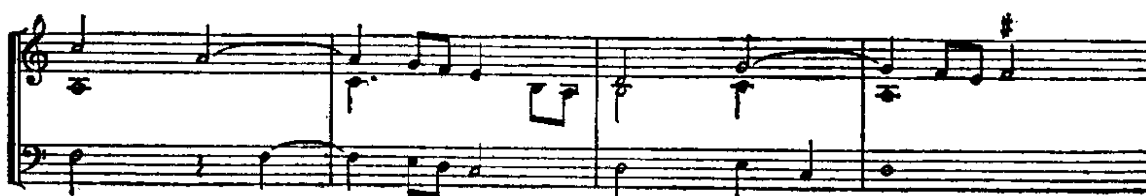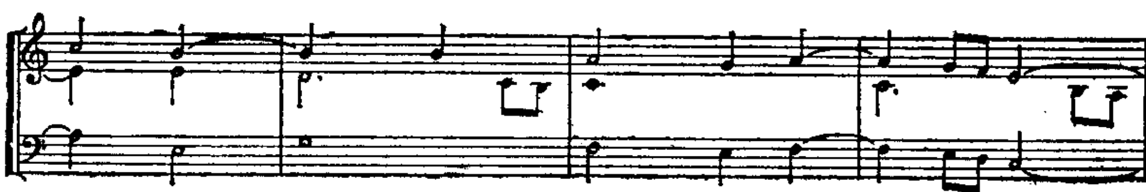


















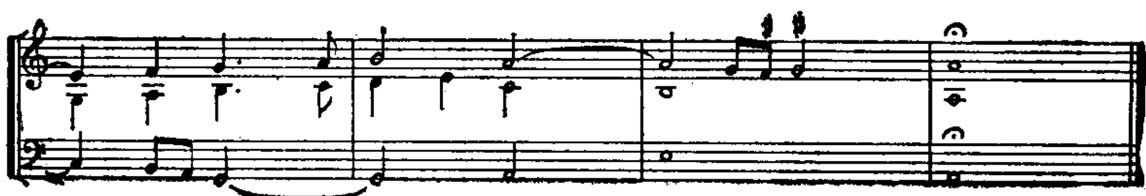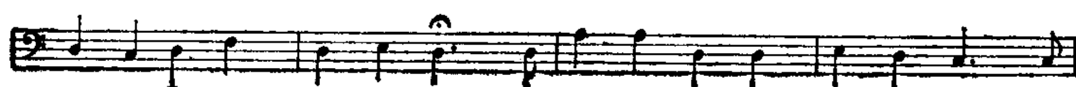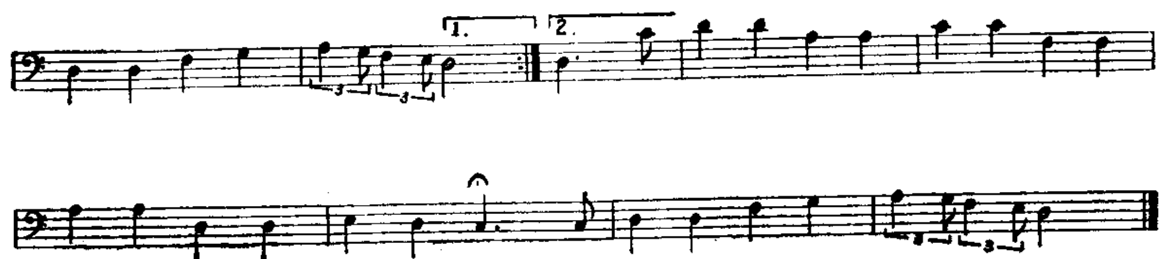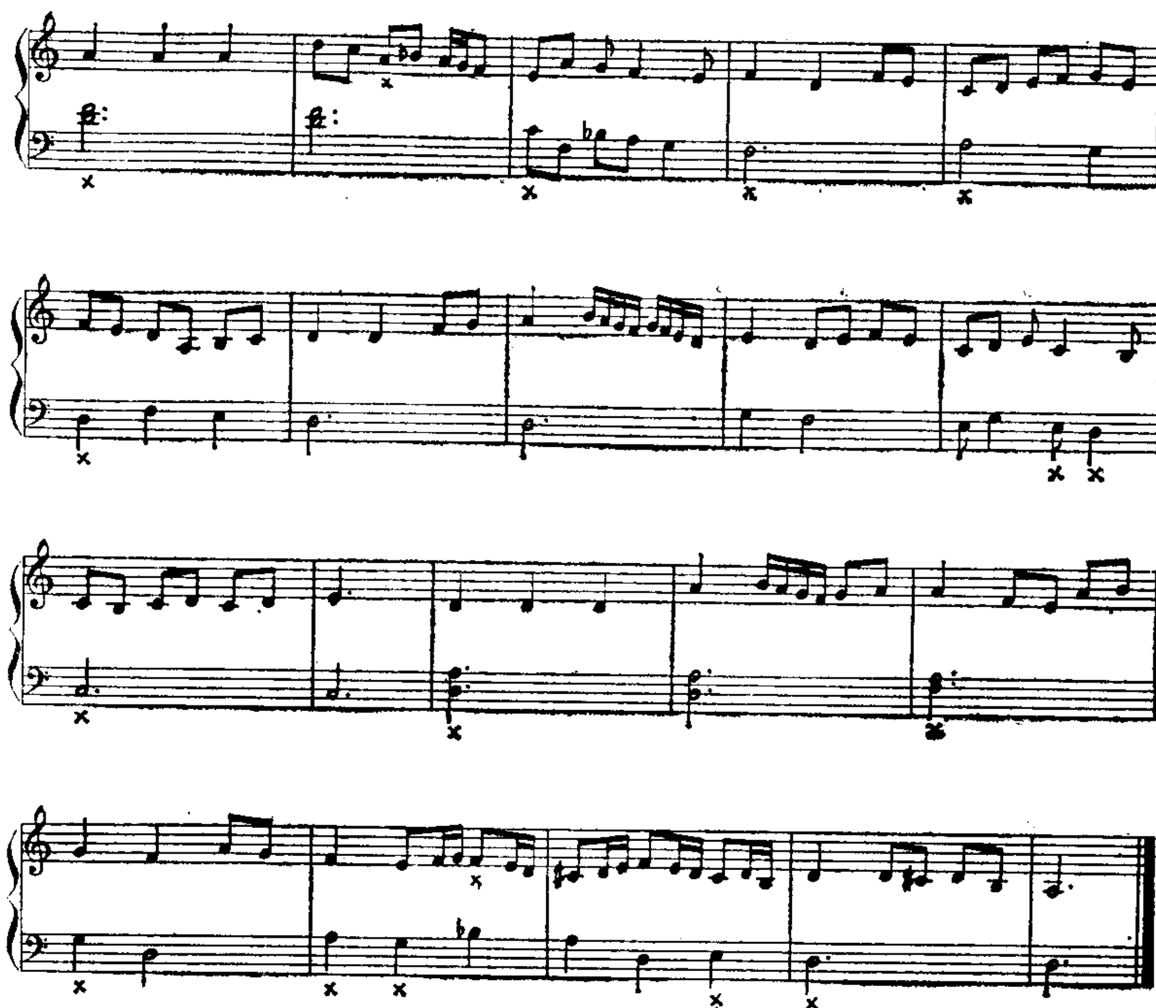












81. Conrad Paumann (1410-1473)

a. Mit ganczem Willen — Locbamer Liederbucb, c. 1450





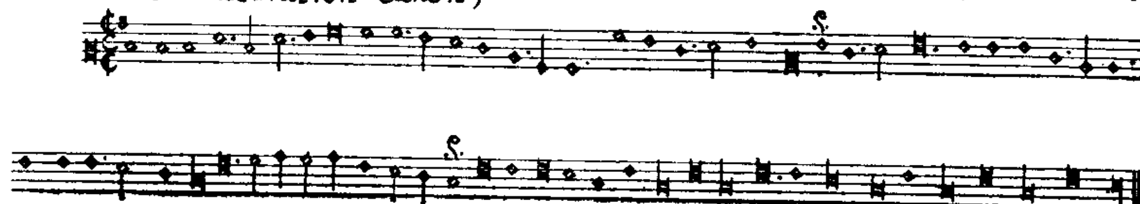
b. Mit ganczem Willen   Paumann's Fundamentum Organisandi, 1452
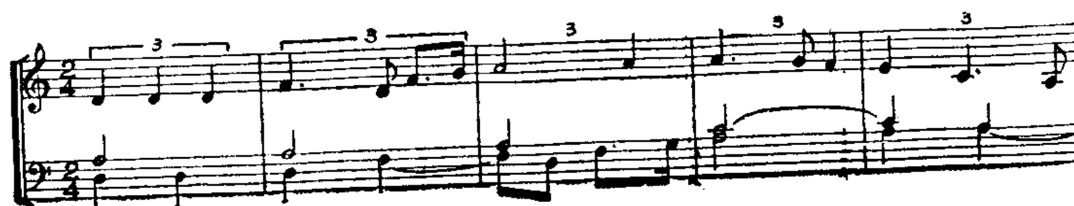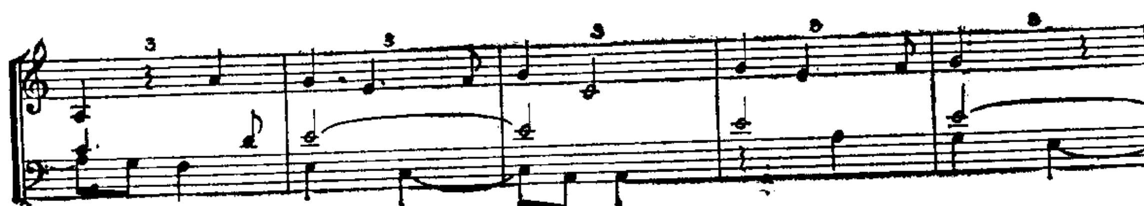


89. Josquin des Pres (1450-1521)
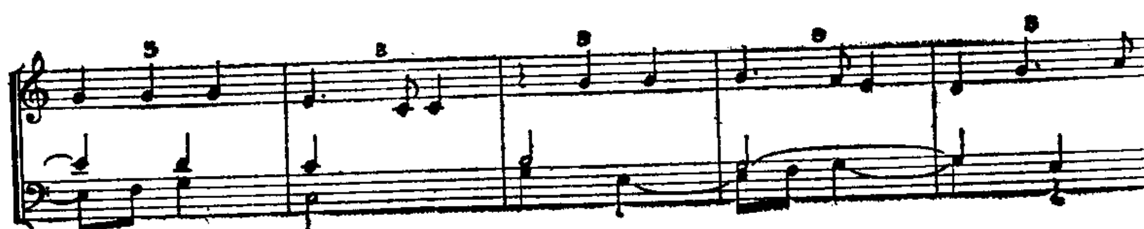
Agnus Dei "Ex una voce tres"
(Mensuration canon)
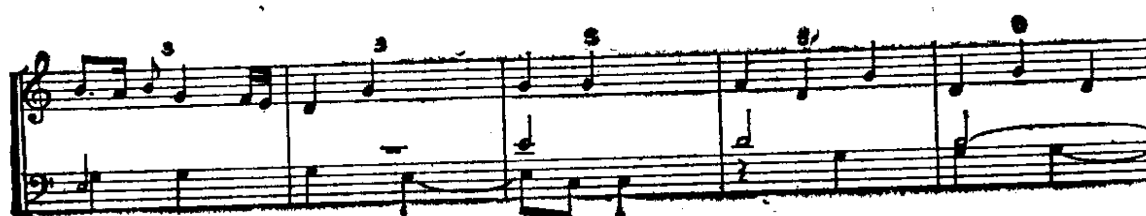
Missa L'Homme armé)
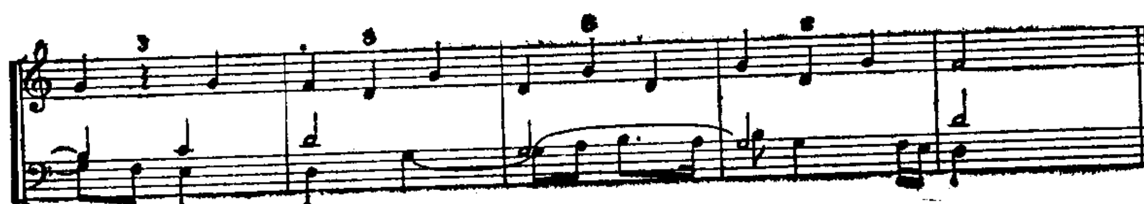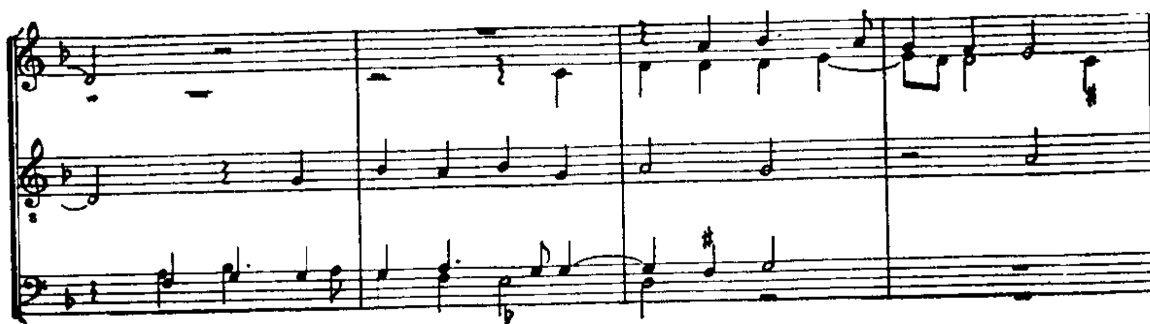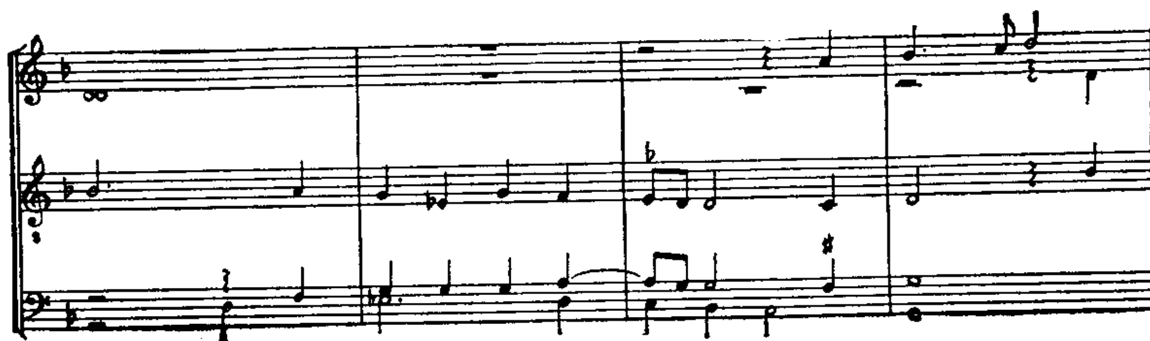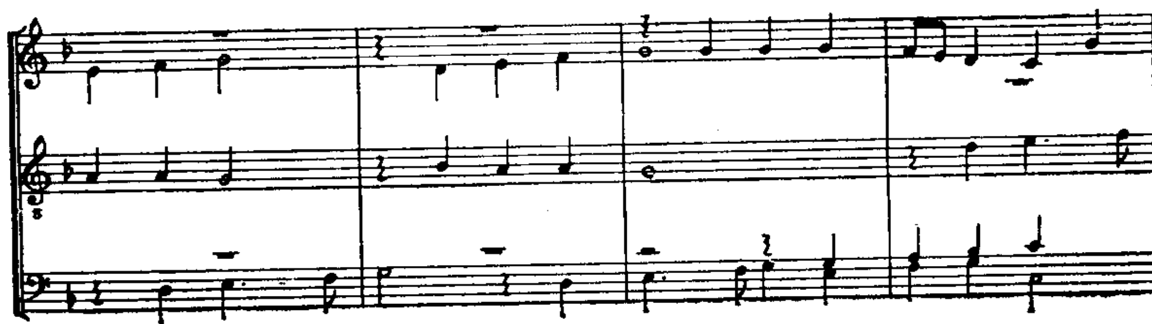












91. Josquin des Près
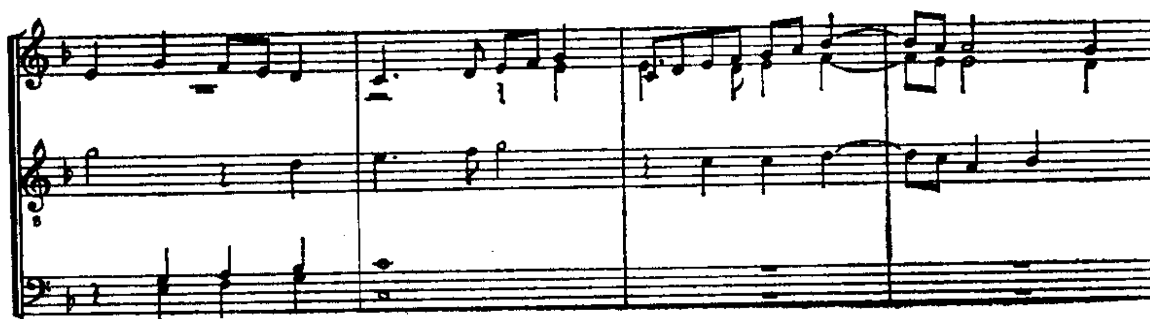
Faulte d'argent
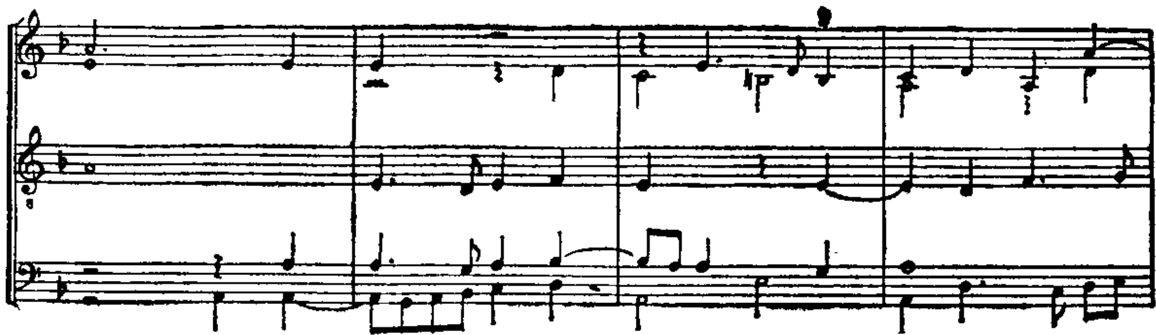
Chanson
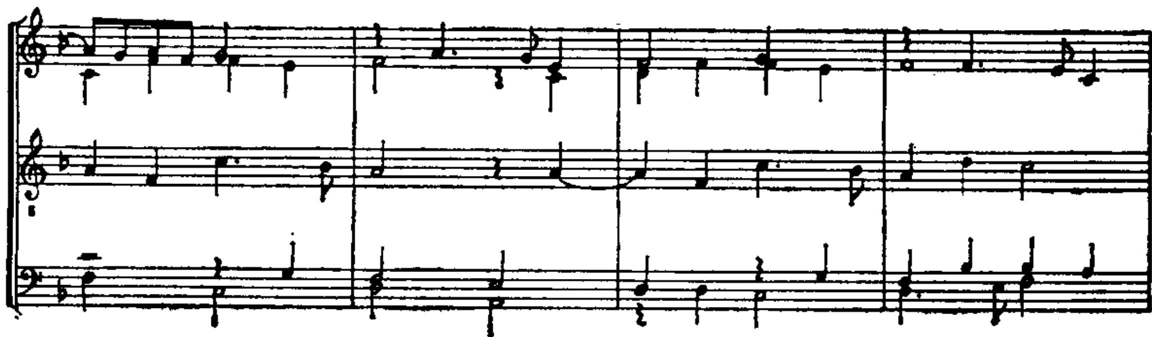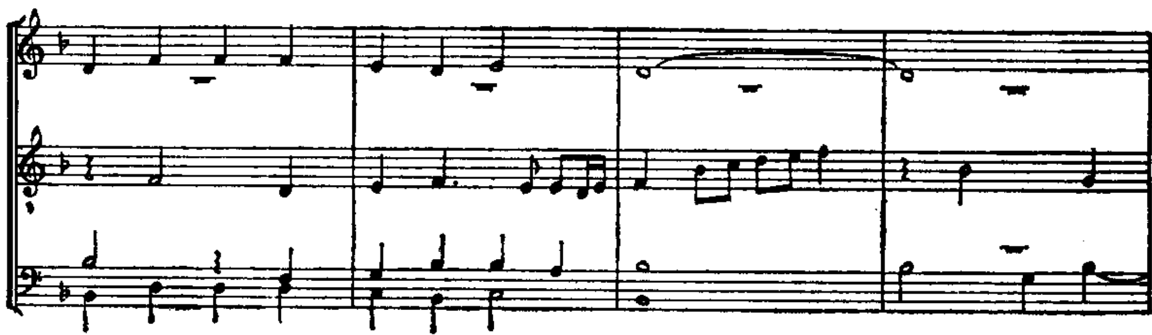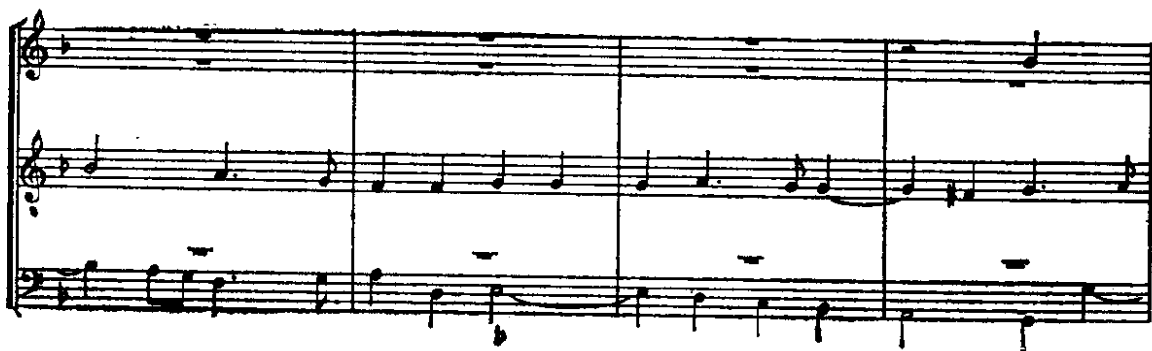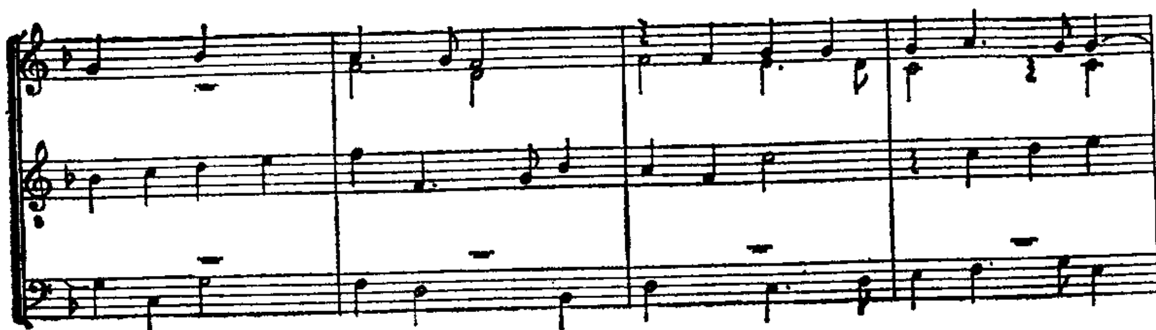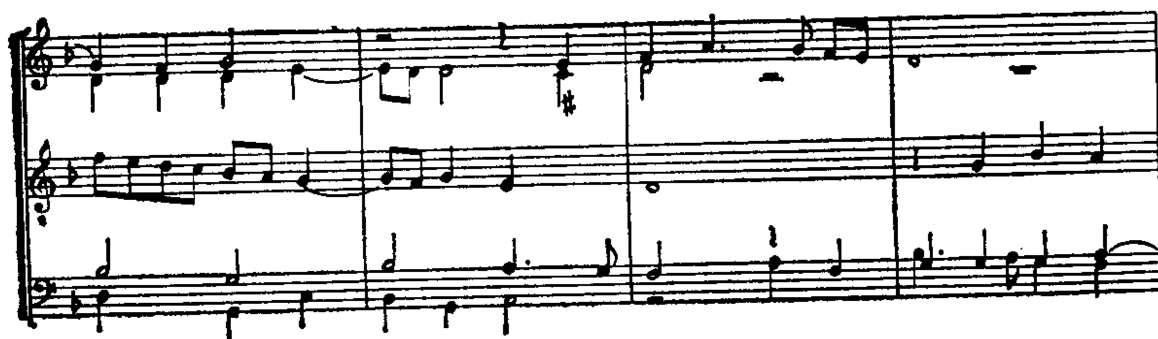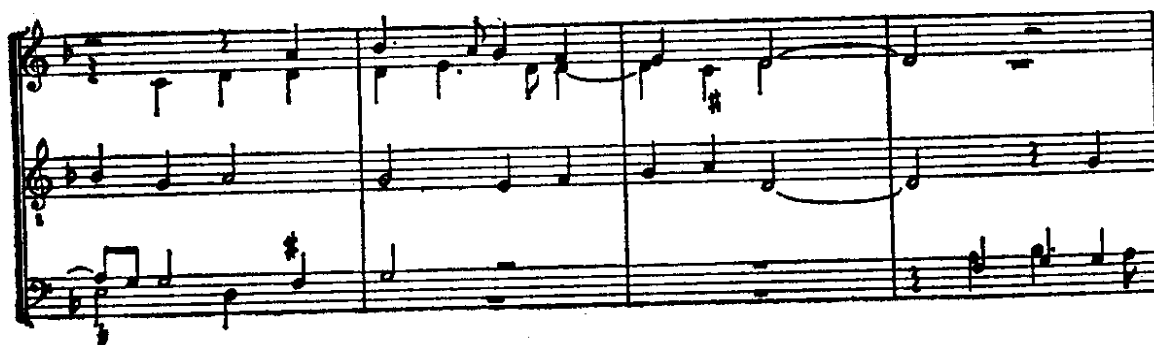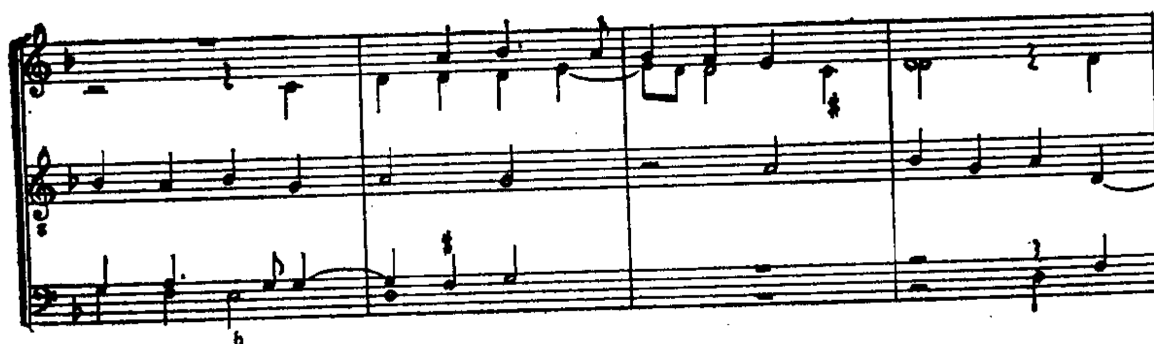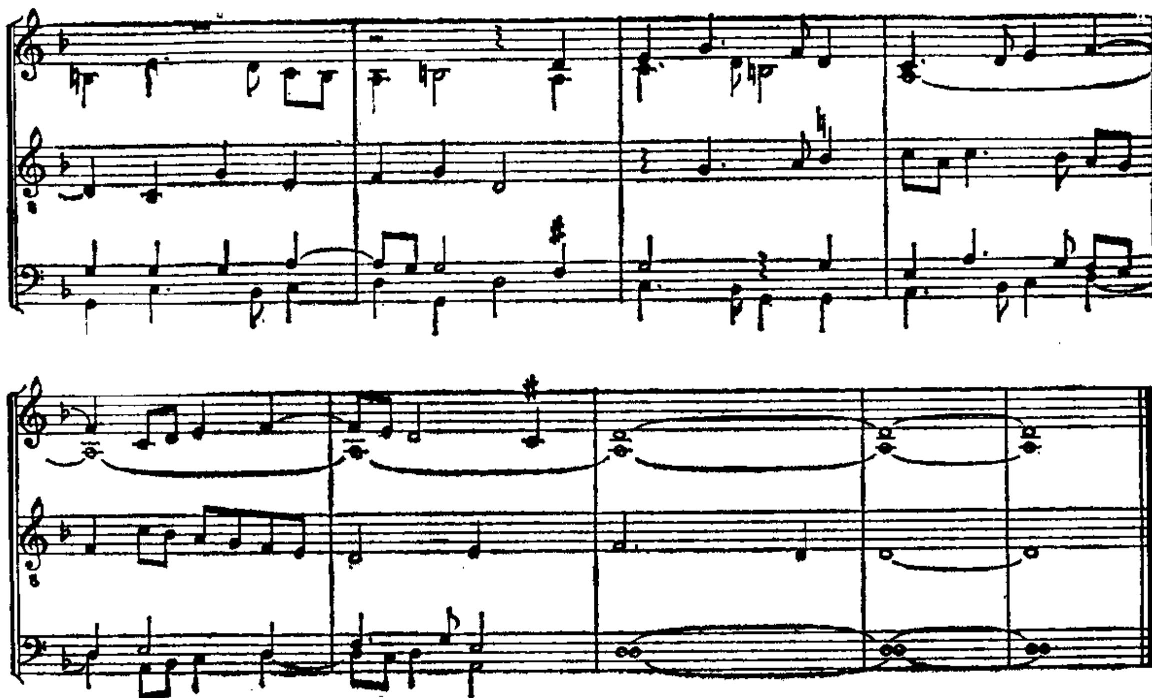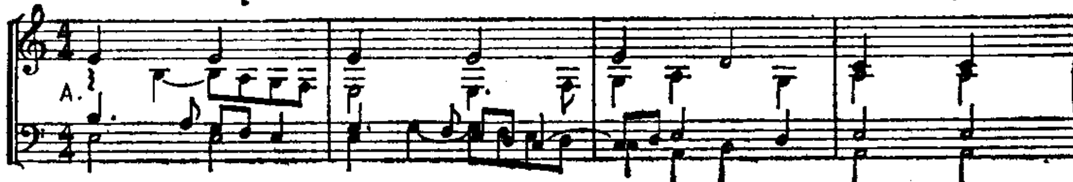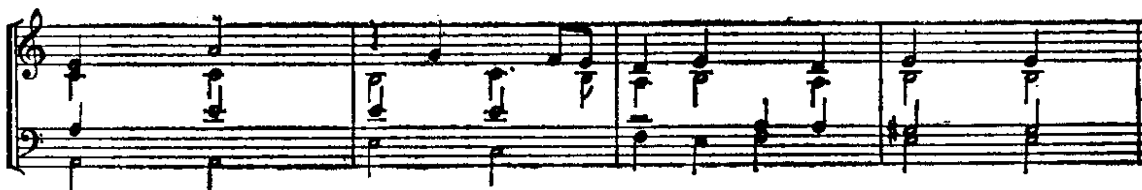




















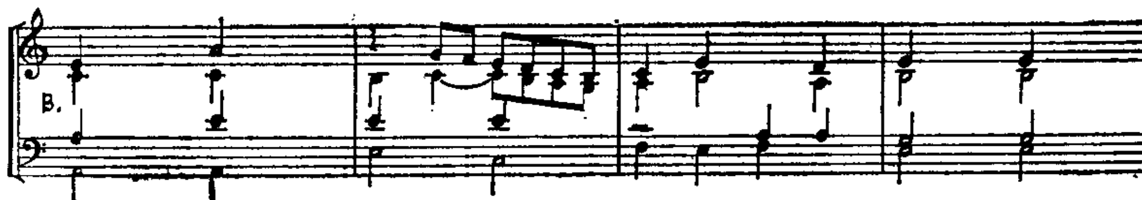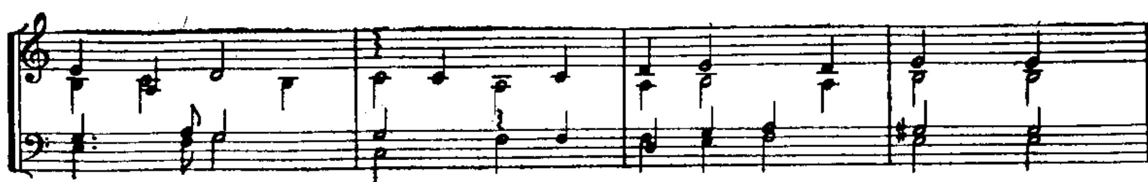



95. Two Frottole
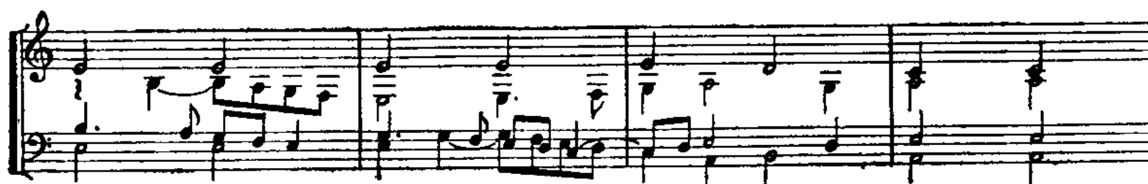
a. Non val aqua — Bartolomeo Tromboncino (fl. 1500)
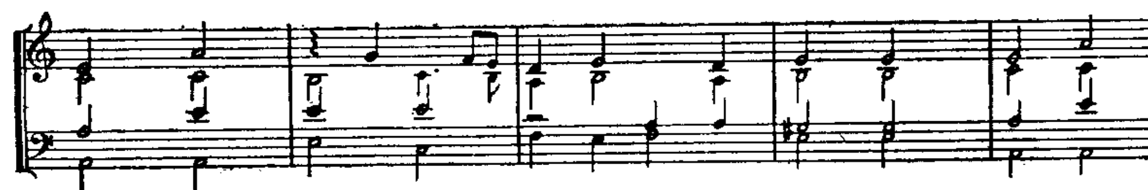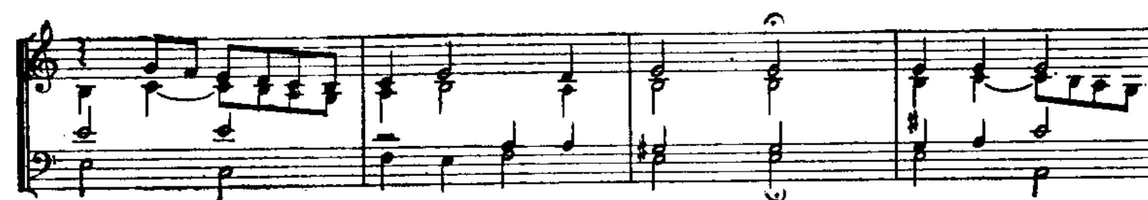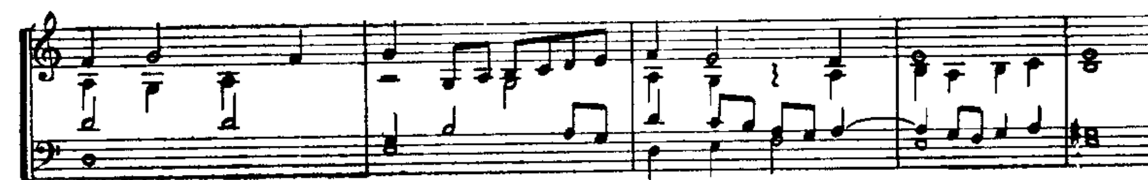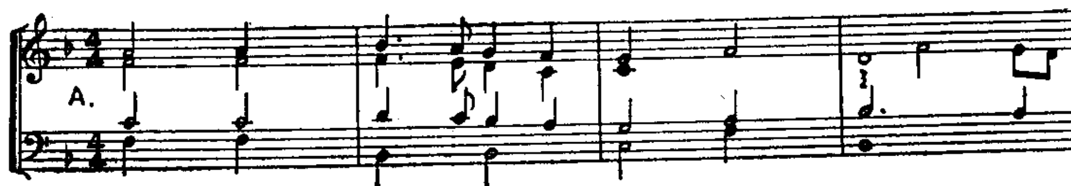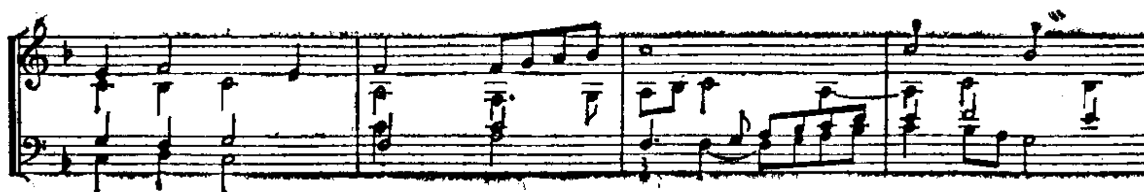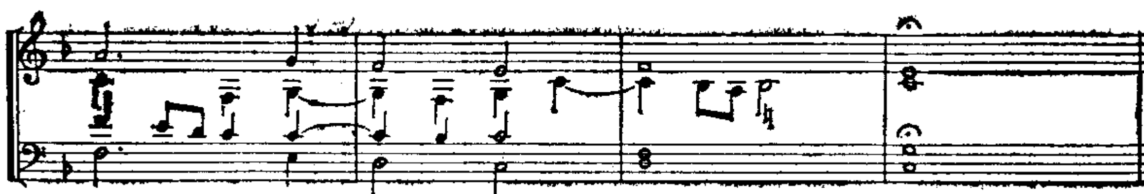














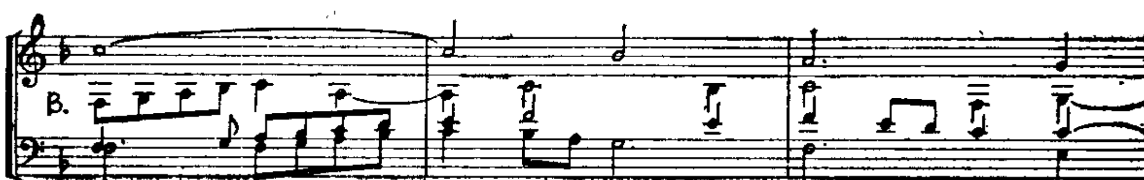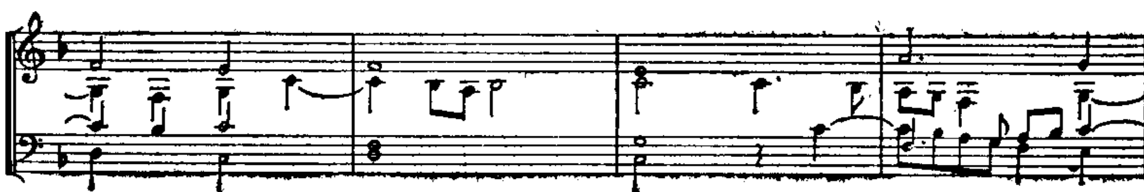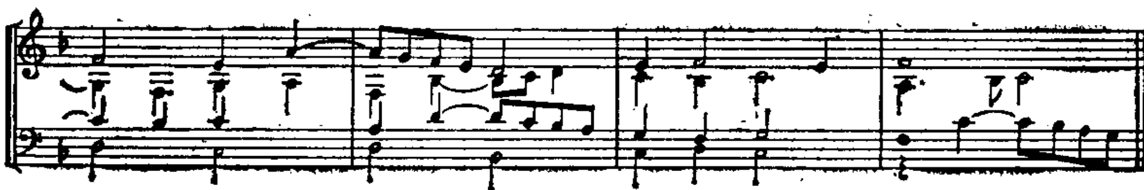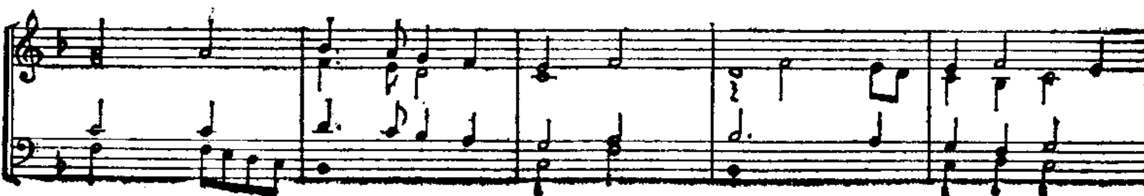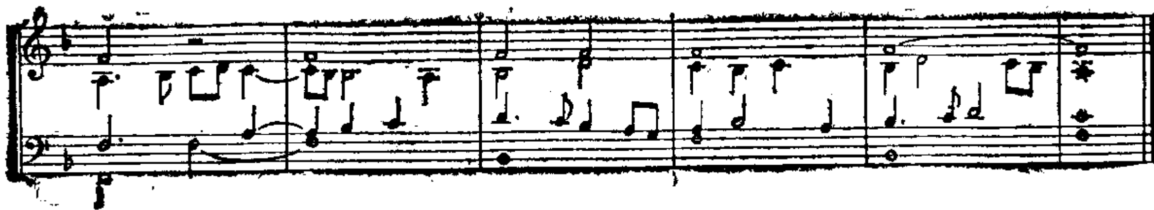


b. In te Domine

Jusquin d'Ascanio (*fl.* 1500)
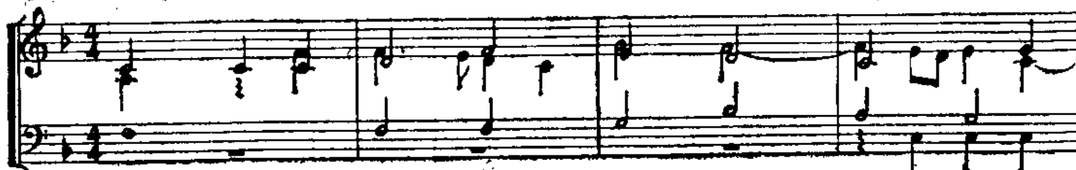





B.
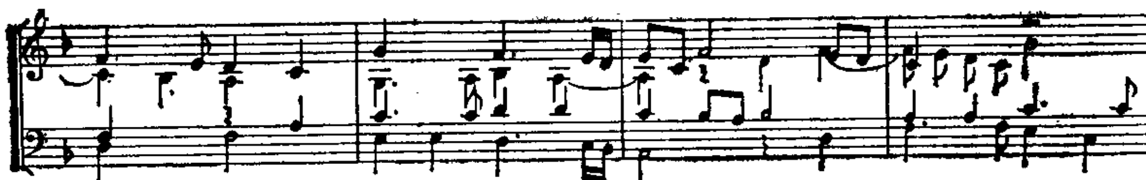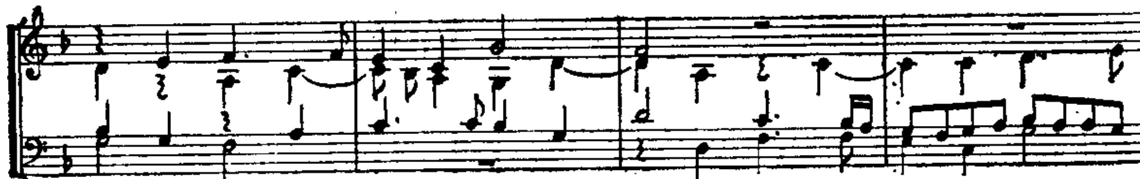





107. Clement Janequin (1485 - c. 1560)
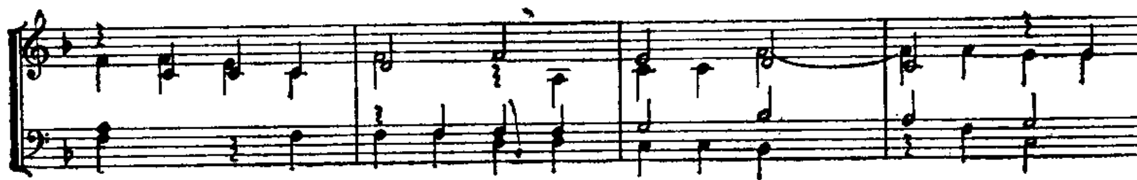
L'Alouette
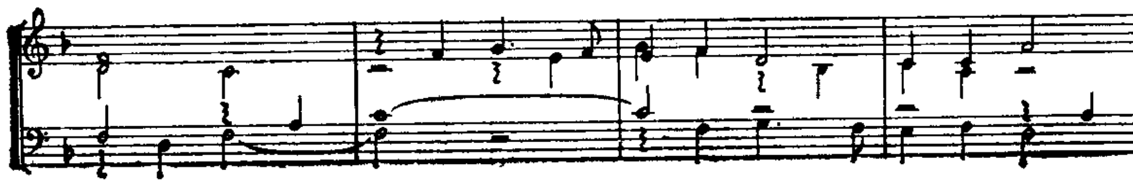
Program chanson
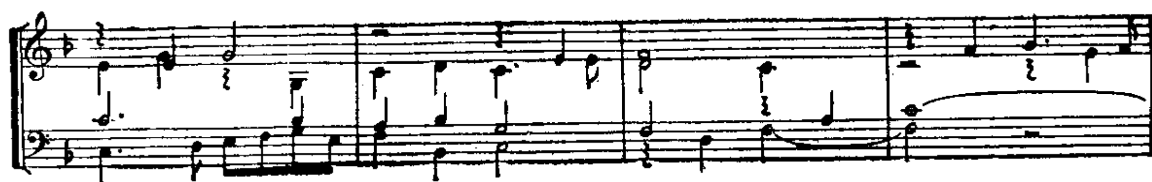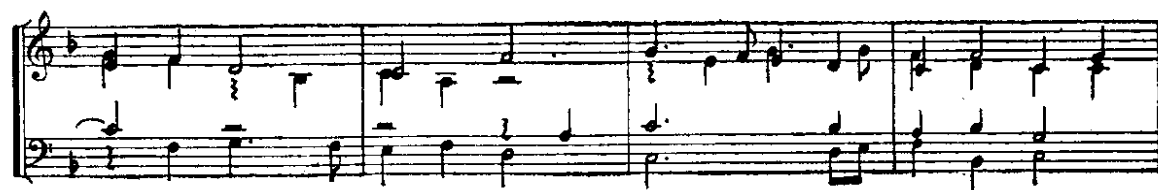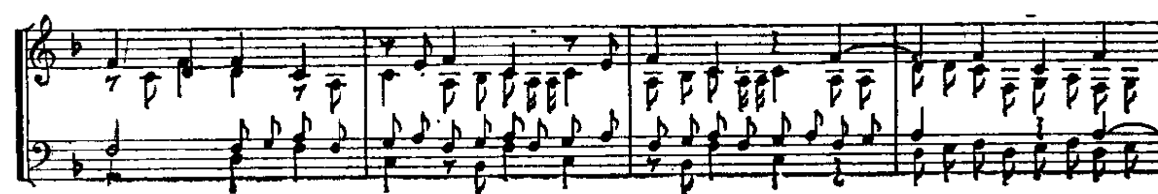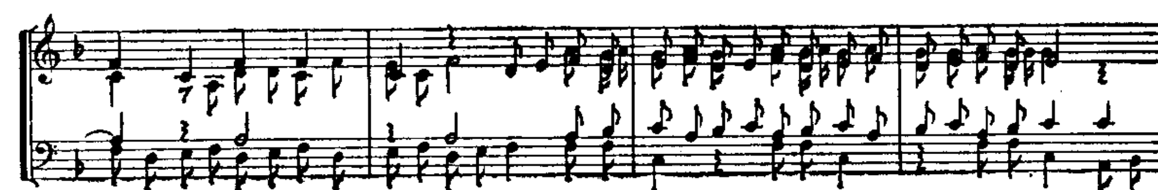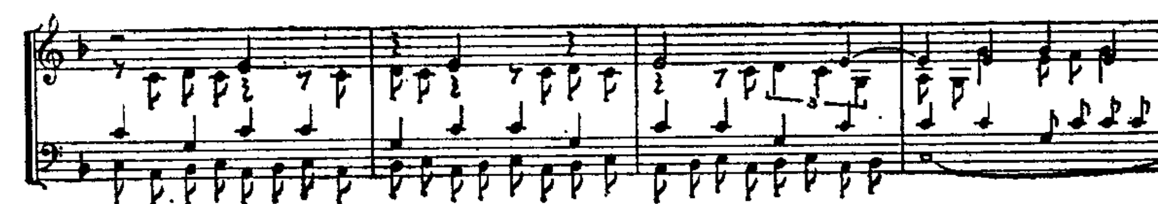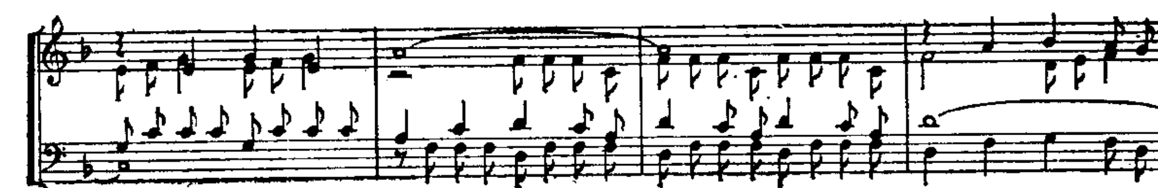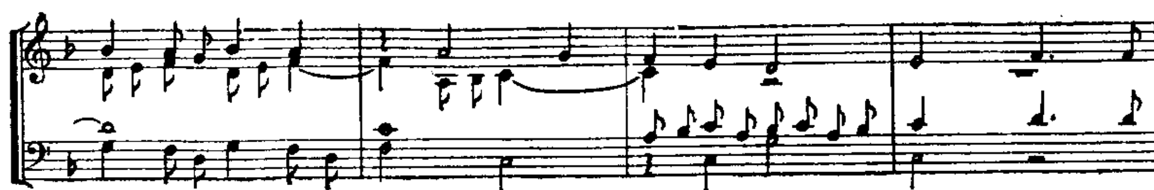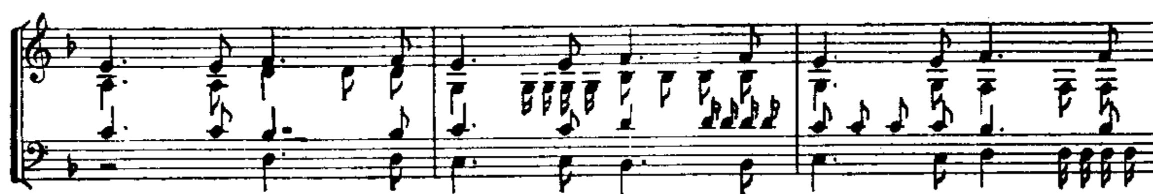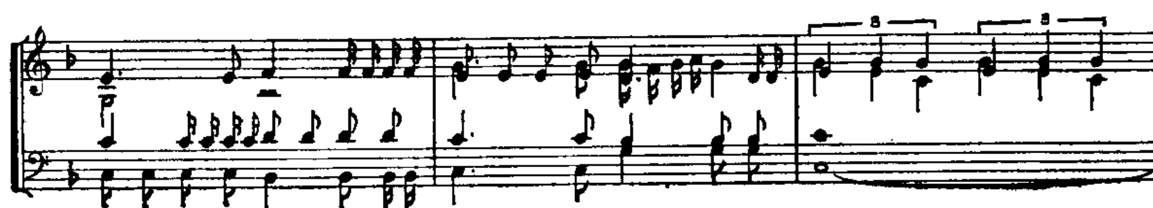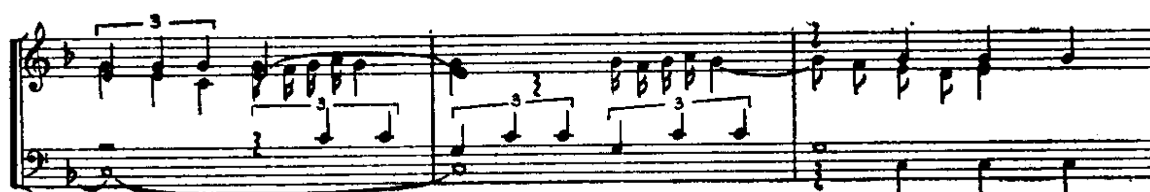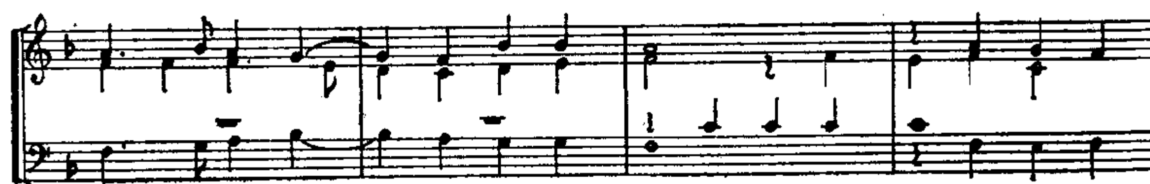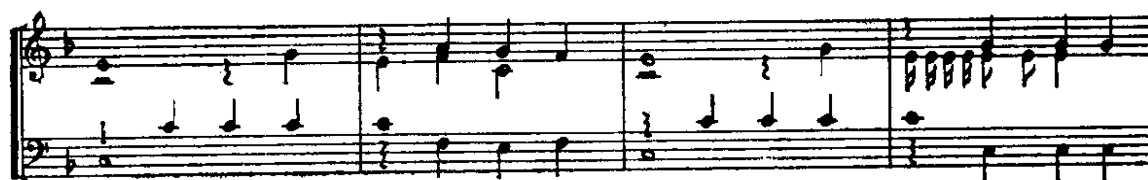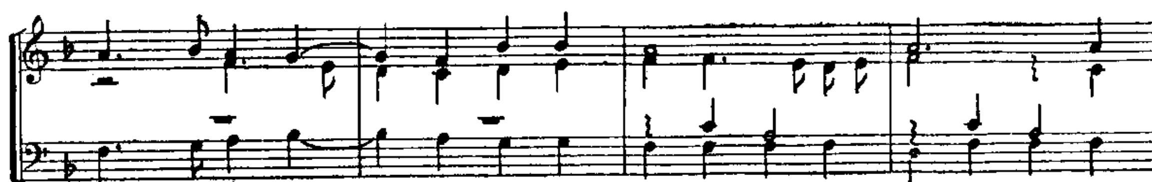



























3
3
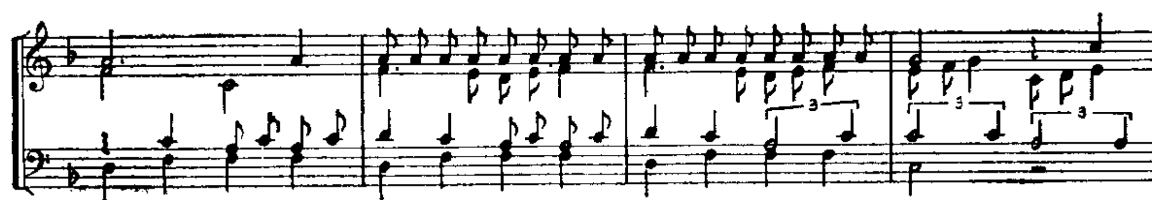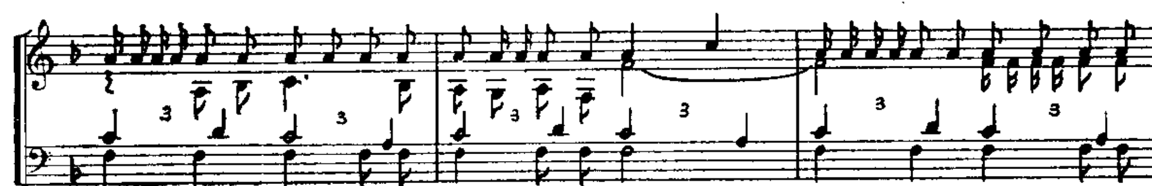

3
3
3
3
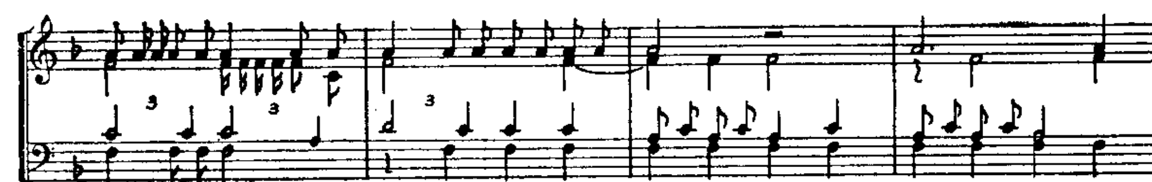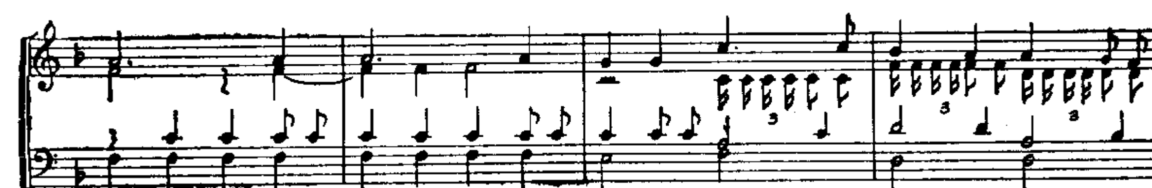






3
3
3
3
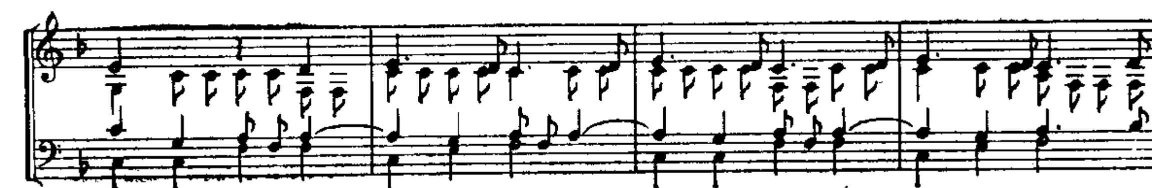



3
3
3
3
3
3
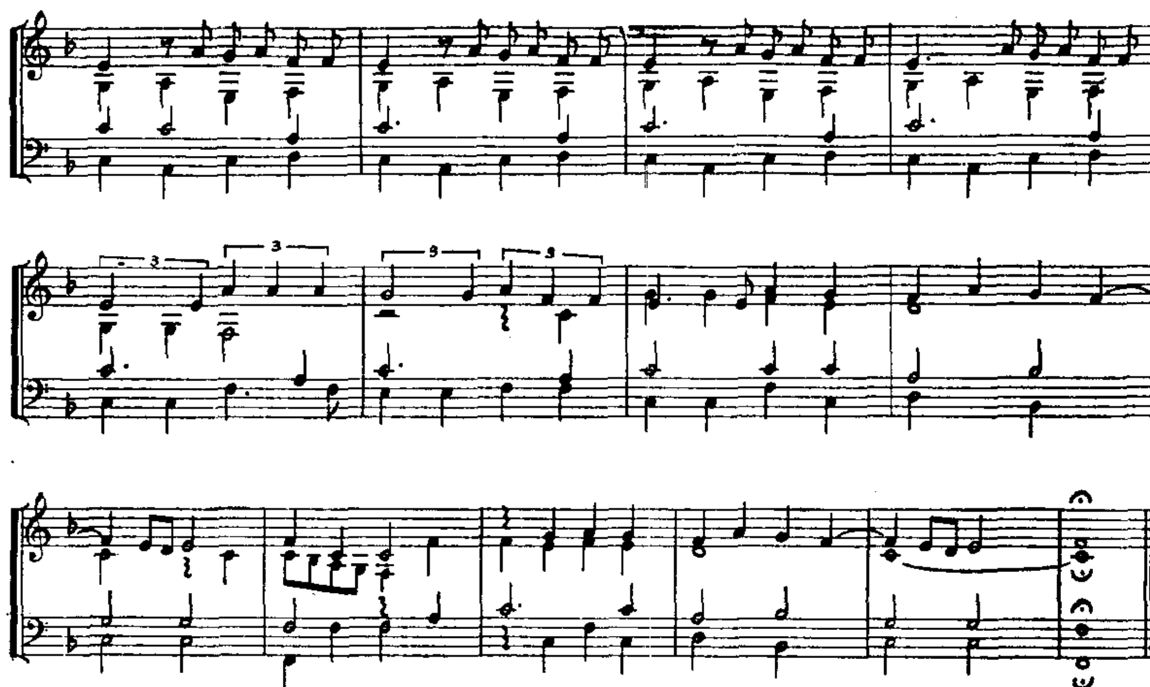


3
3
3



3
3
3

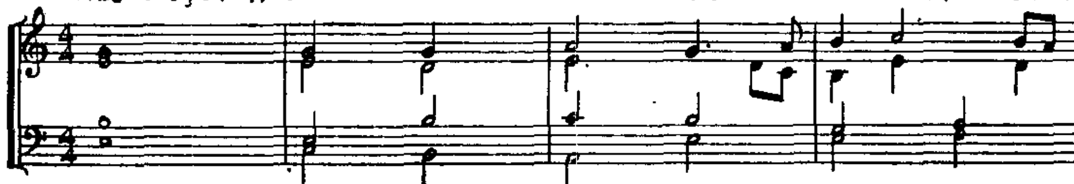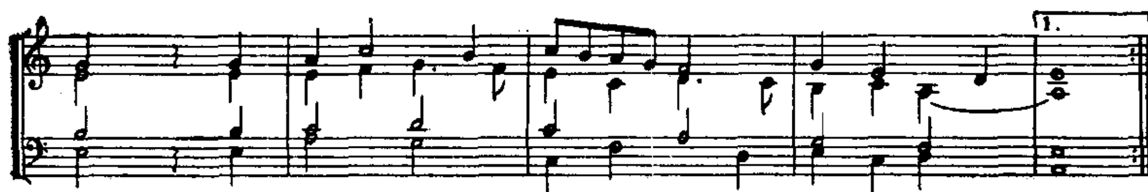




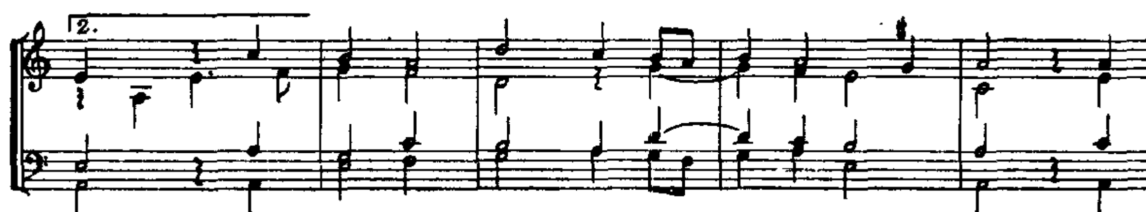
111. Two Settings of a German Chorale
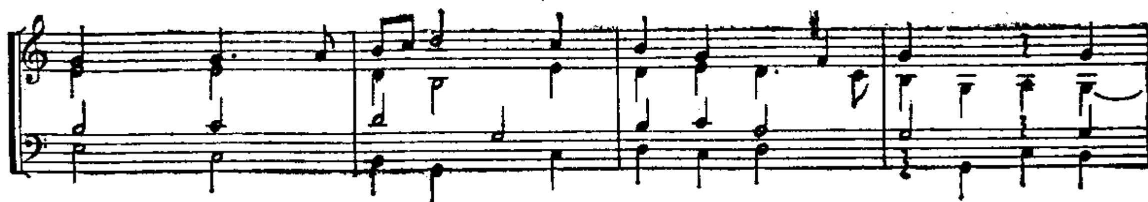
a. Aus tiefer Not
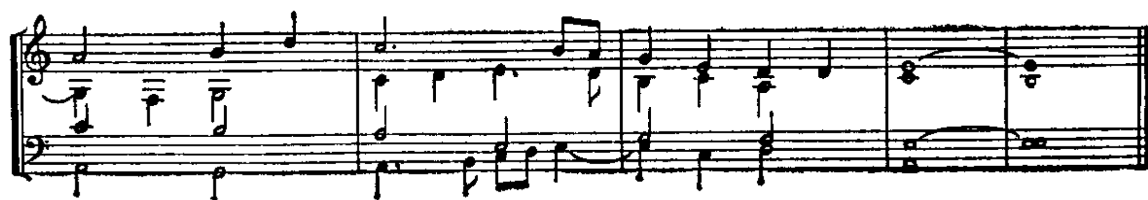
Johann Walter (1496 - 1570)
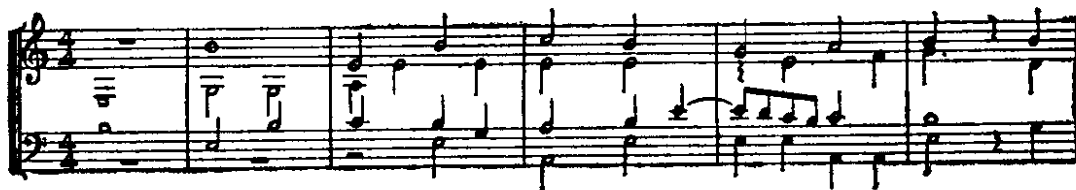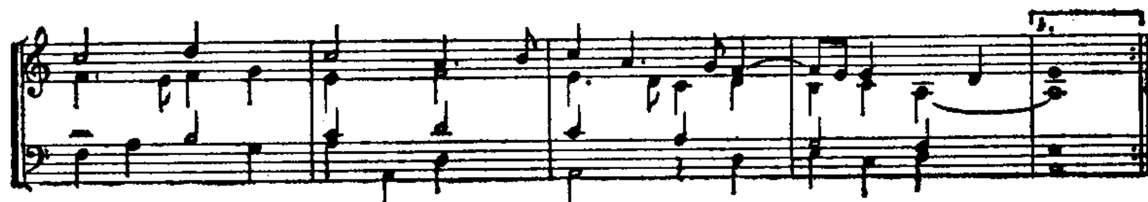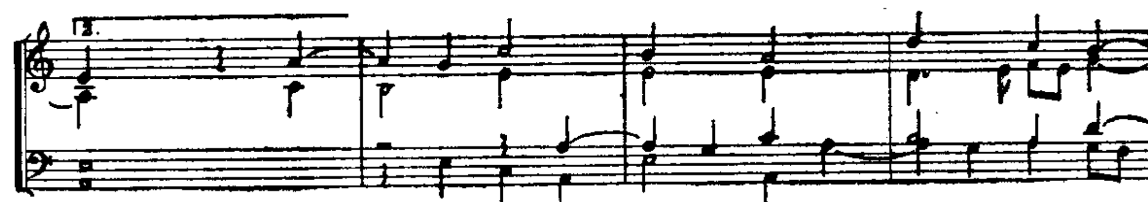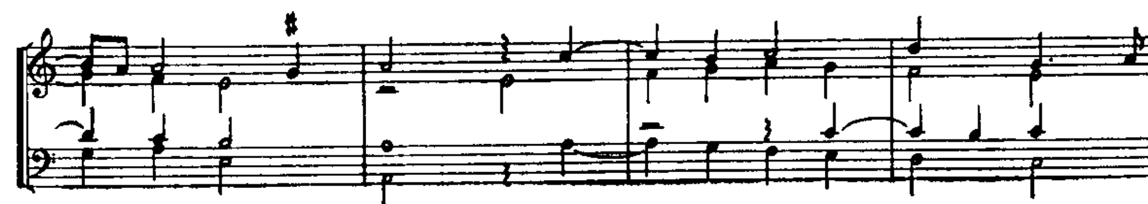










b. Aus tiefer Not
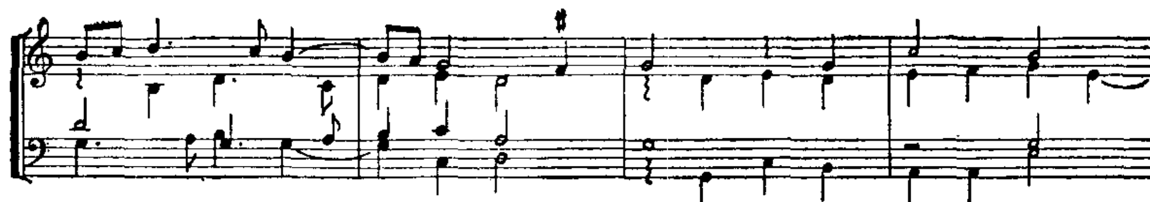
Arnold von Bruck (c. 1500–1558)
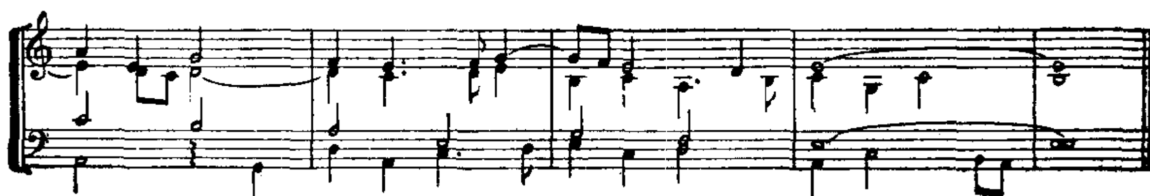






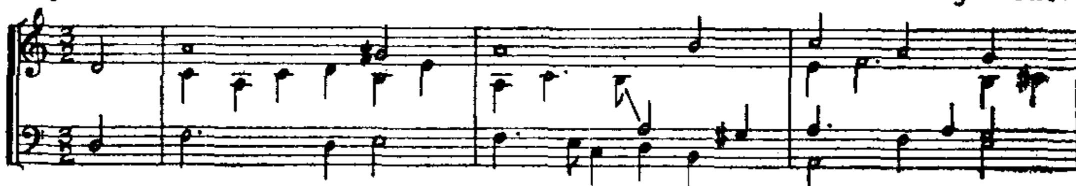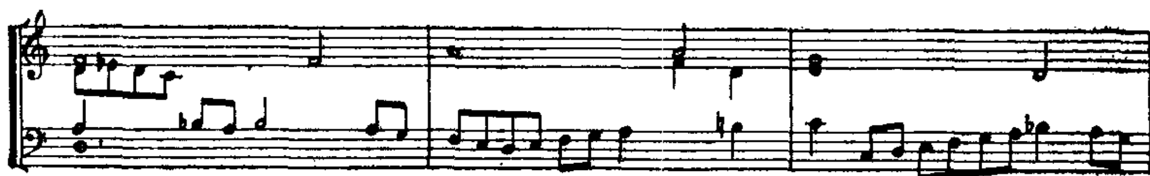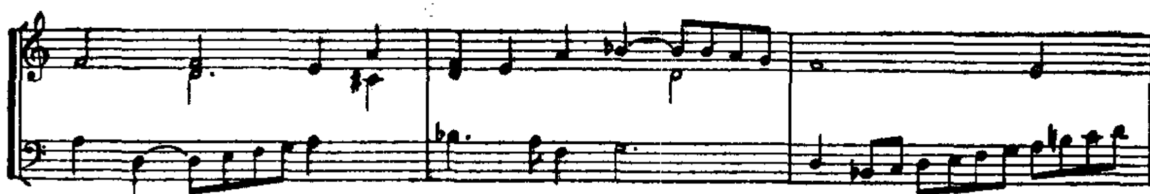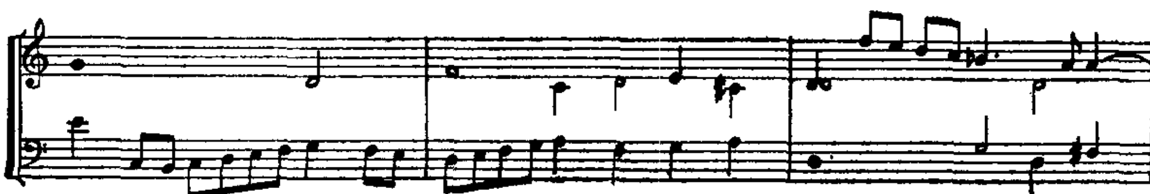






122. Luis de Narvaez (fl. 1538)
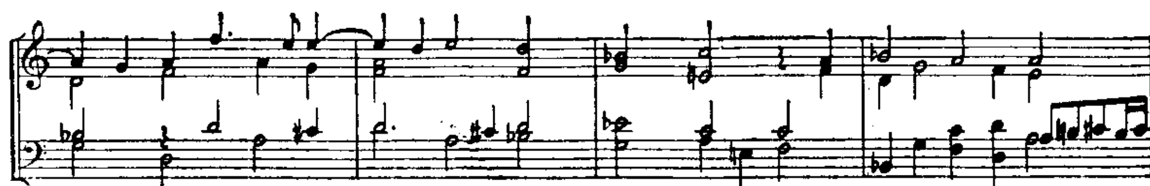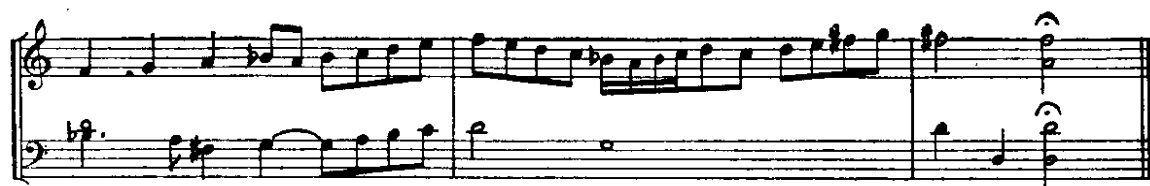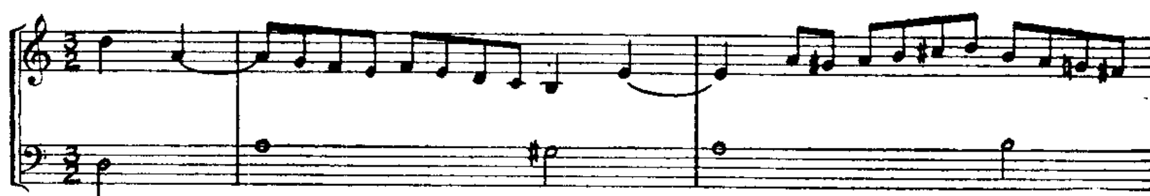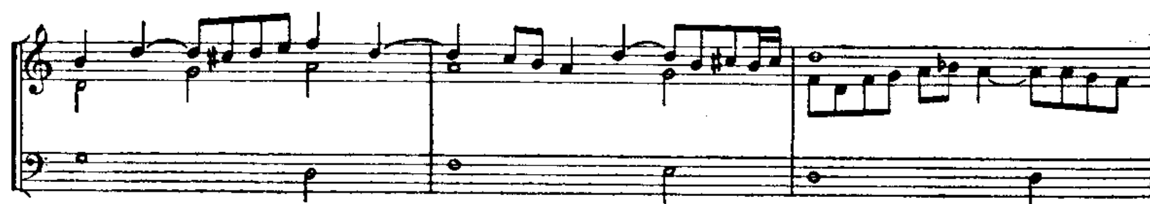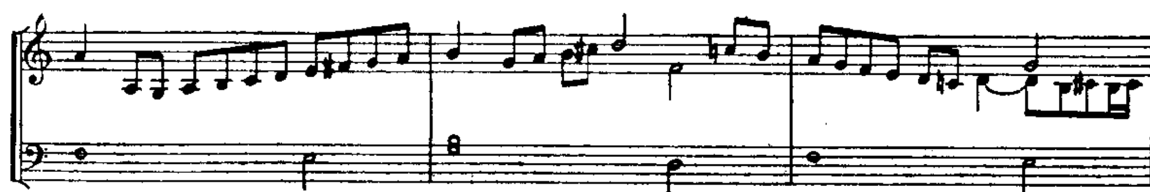
Diferencias sobra O Gloriosa Domina — Variations for Lute
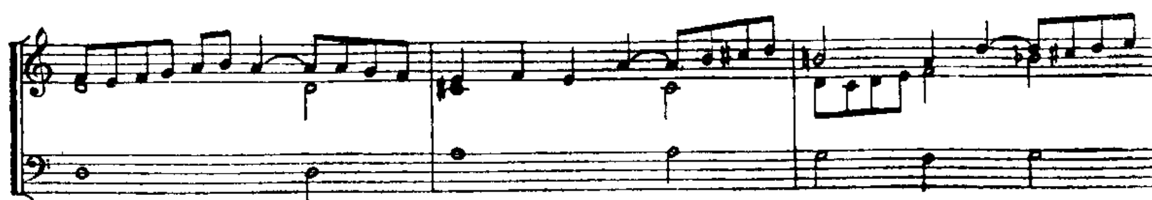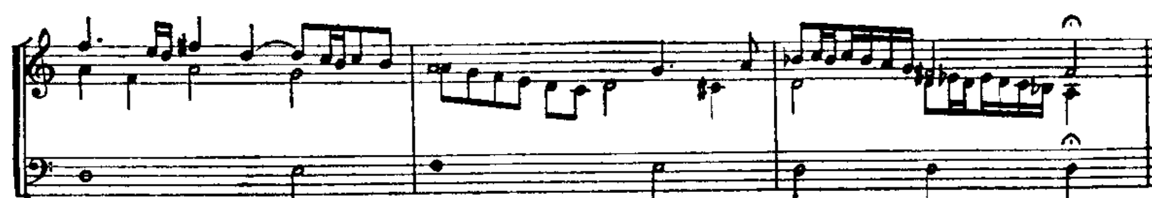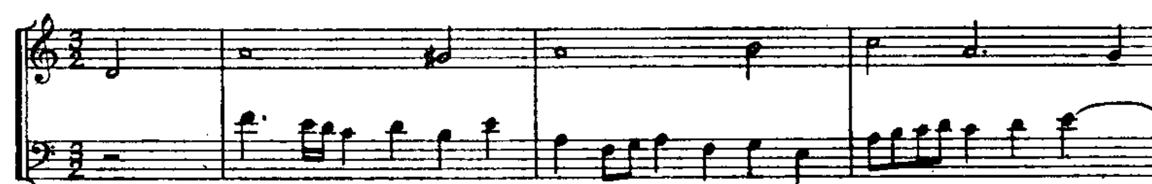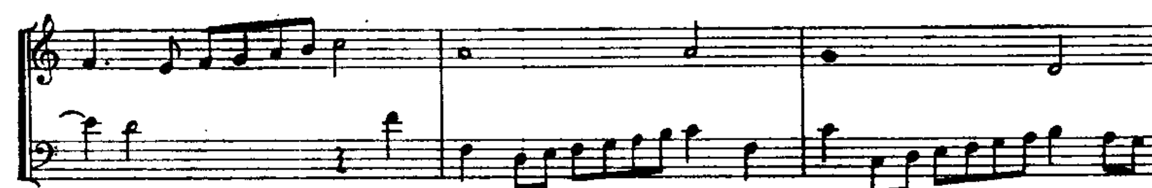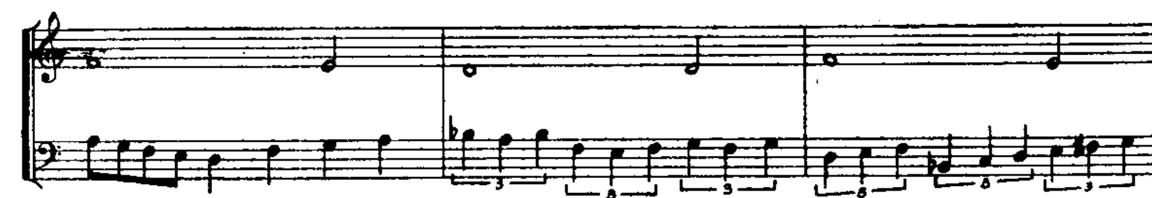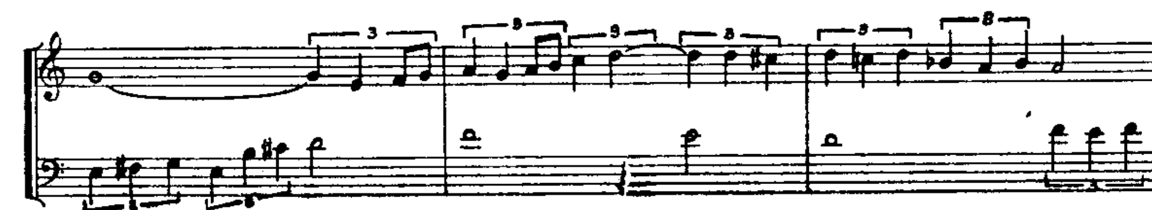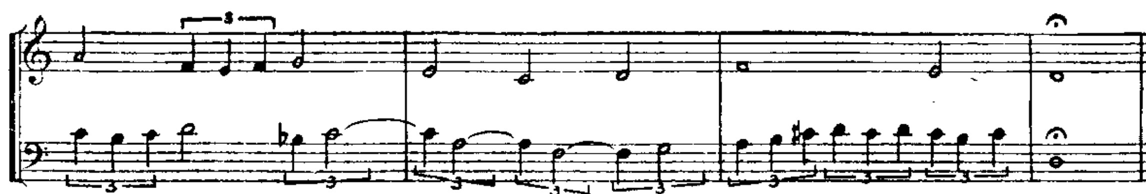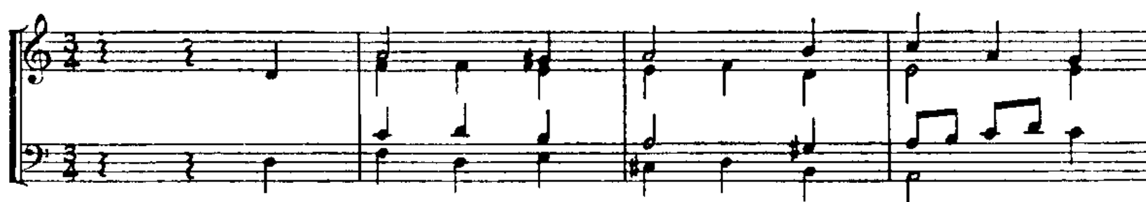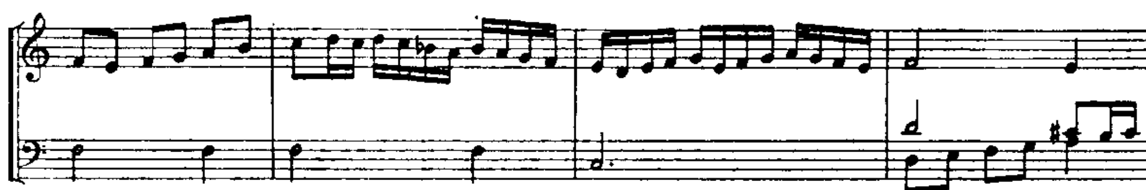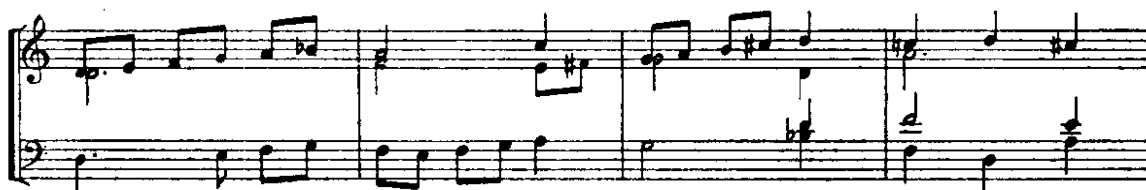
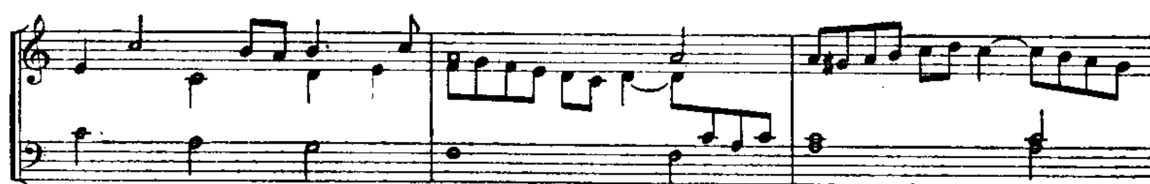


















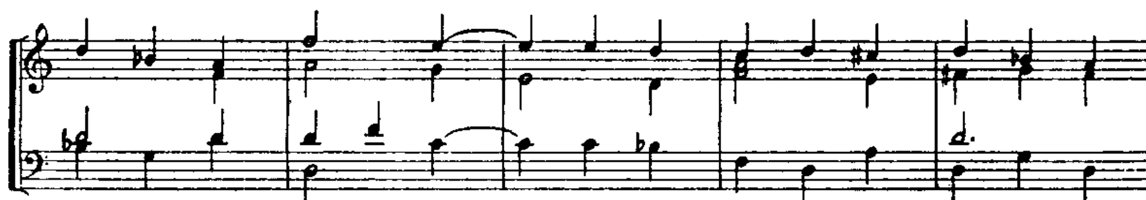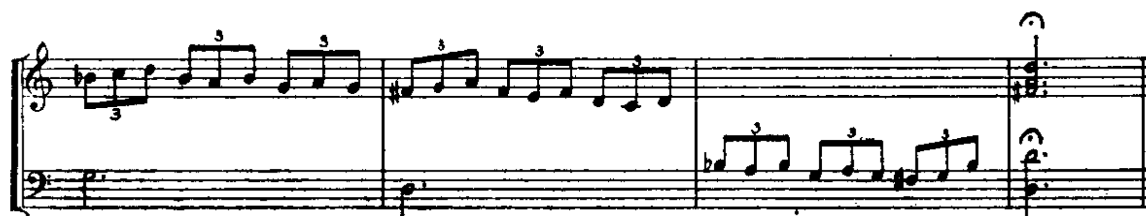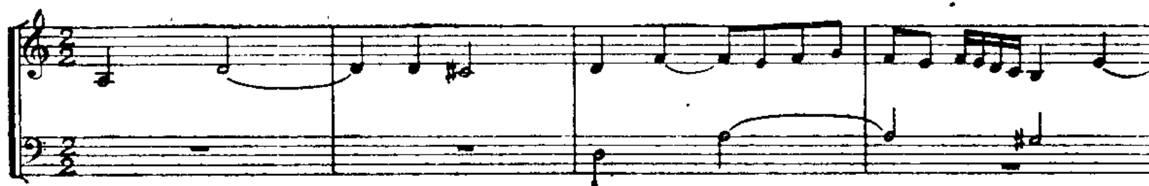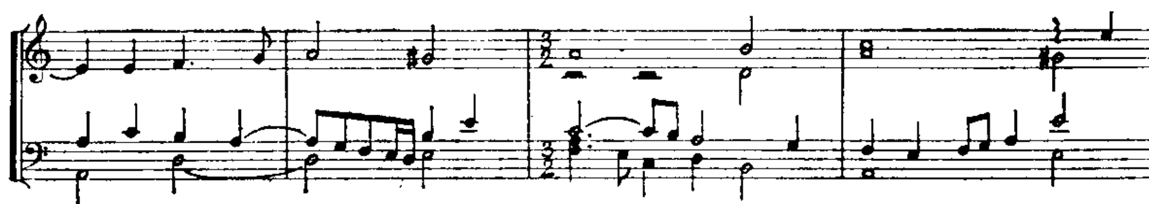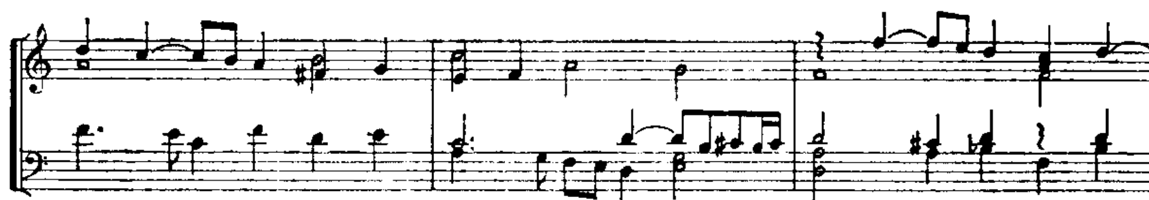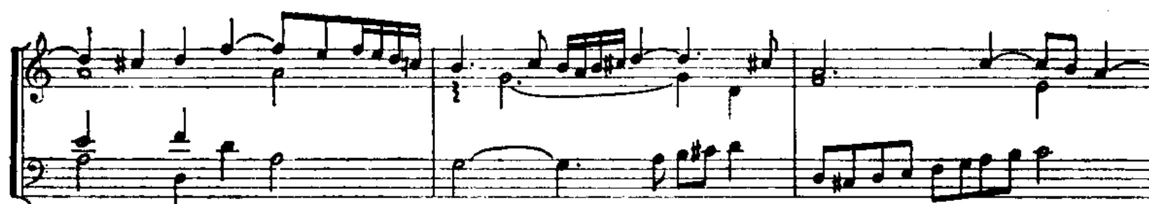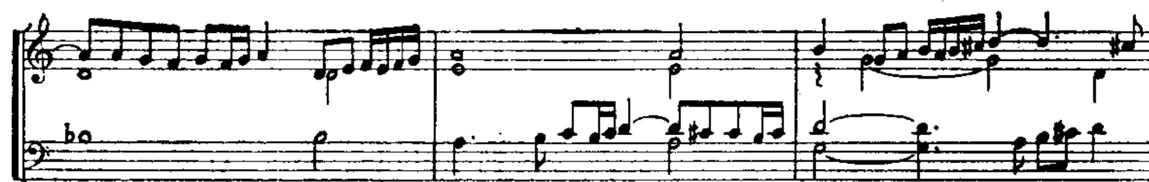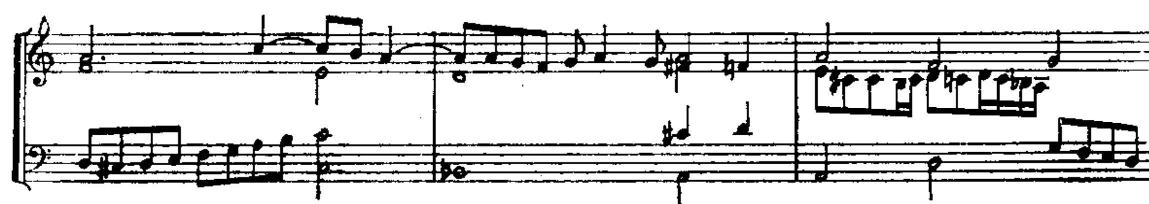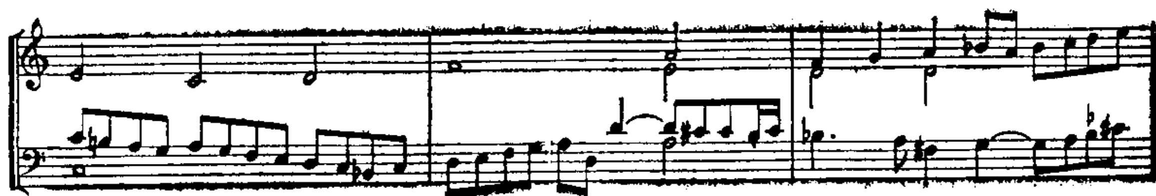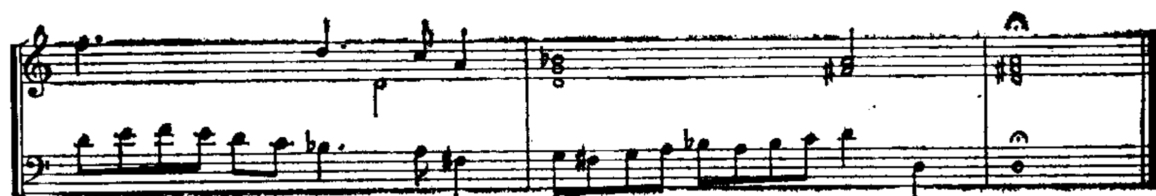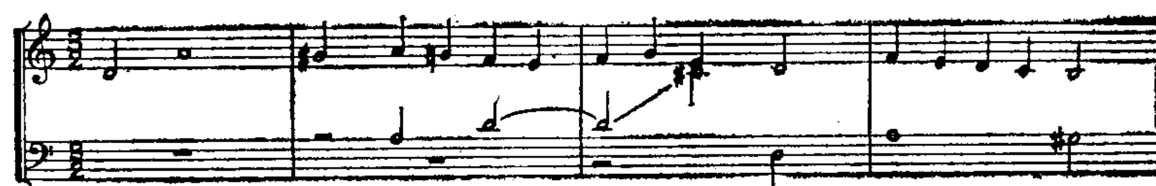



3
3
3
3
3
3


3
3
3
3
3
3
3
3
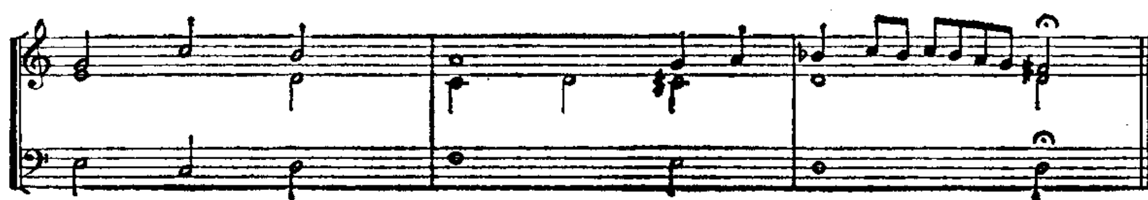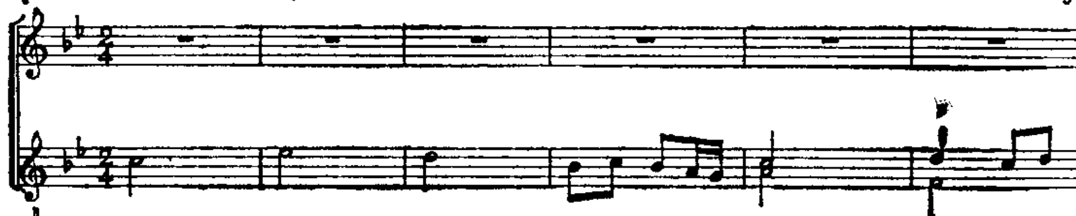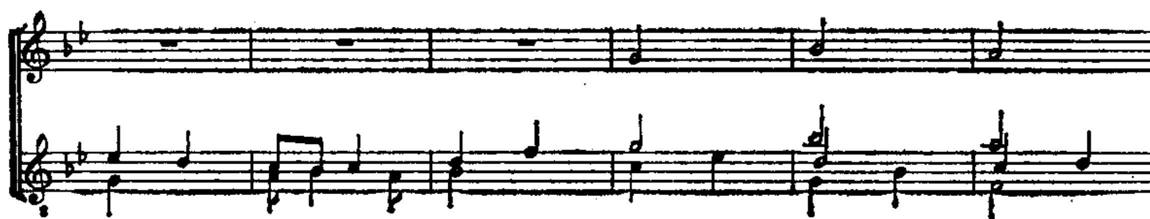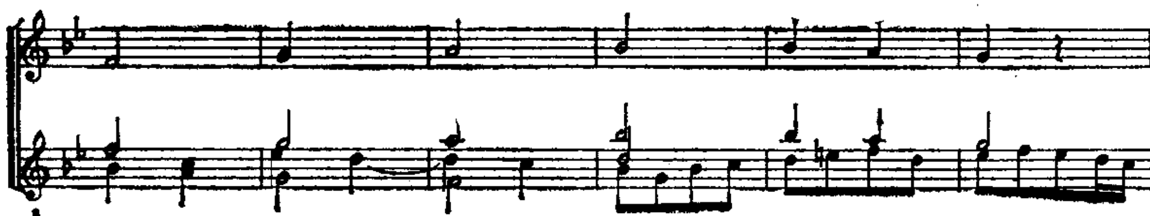

























123. Miguel de Fuenllana (fl. 1554)
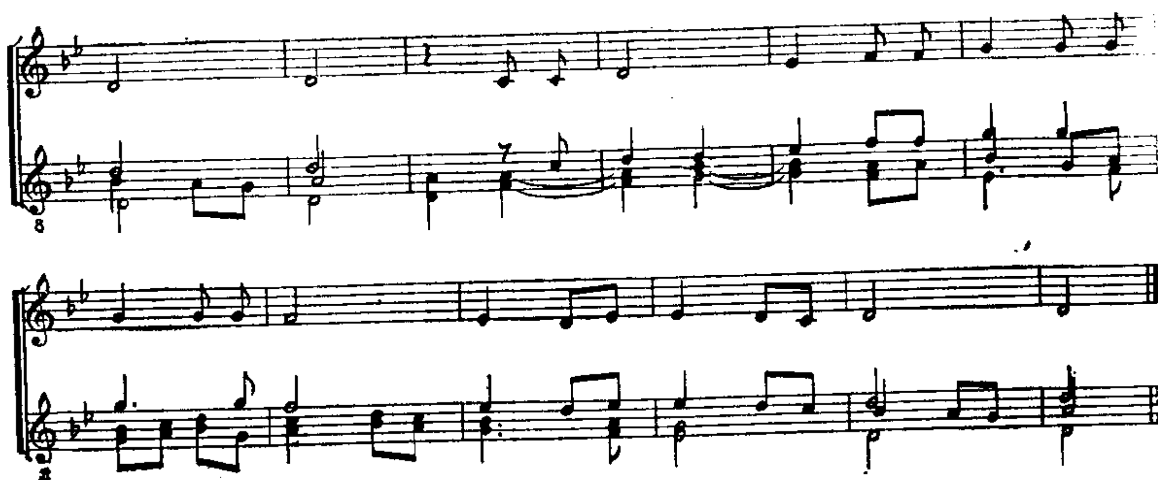
paseábase el rey

Lute song
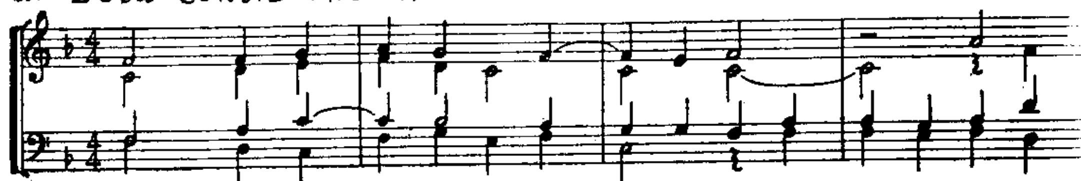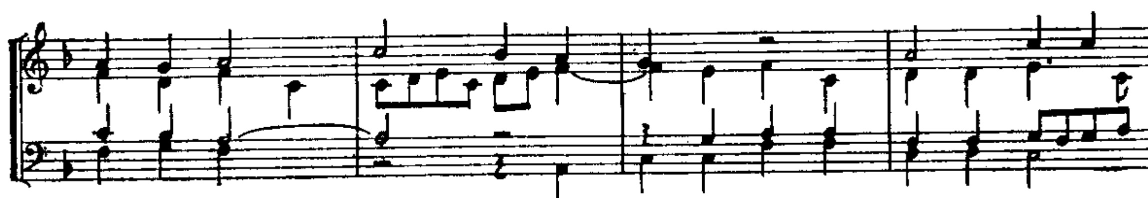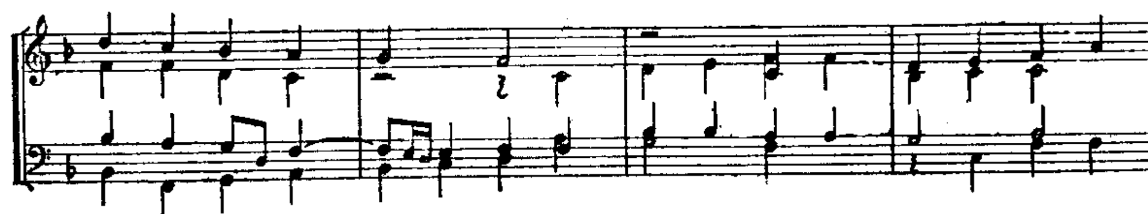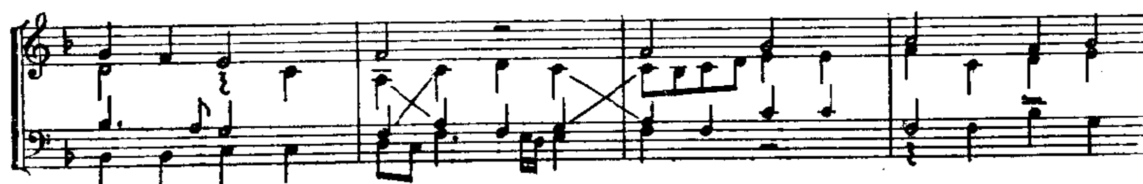








126. Two Settings of Psalm 35
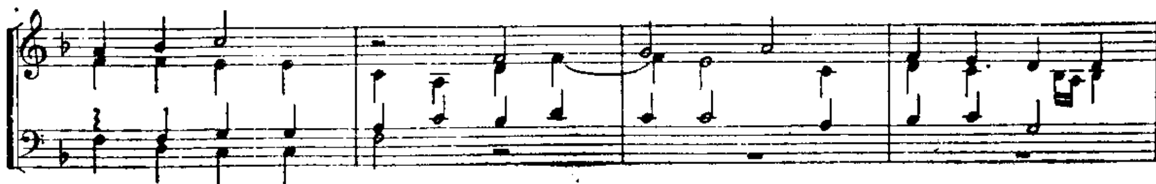
a. Deba Contre mes debateurs Claude Goudimel (c. 1505–1572)
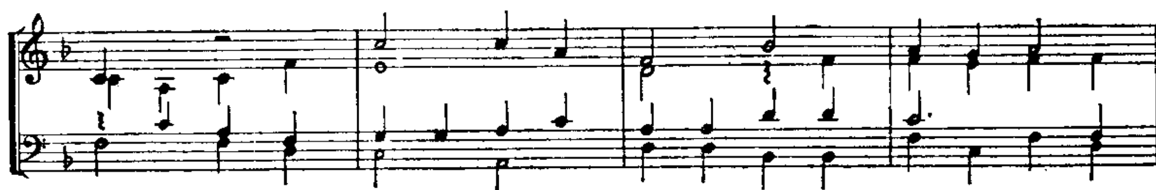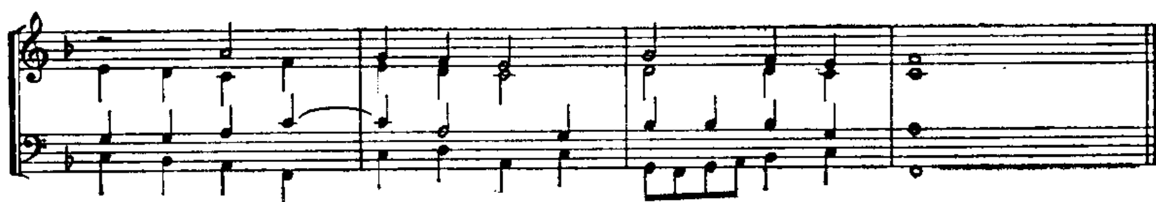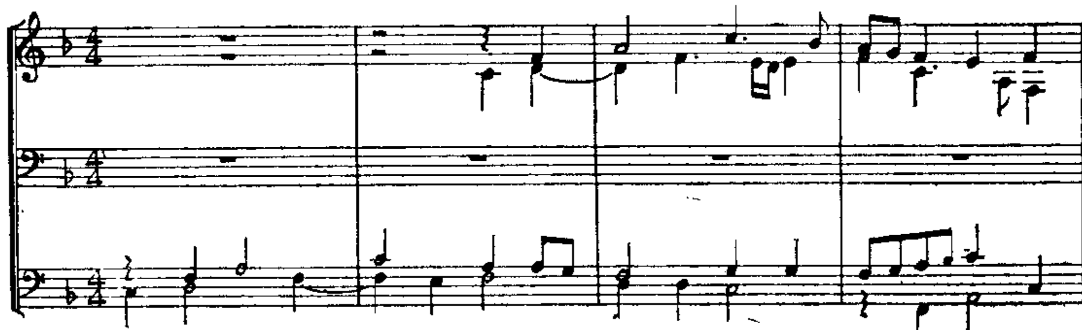








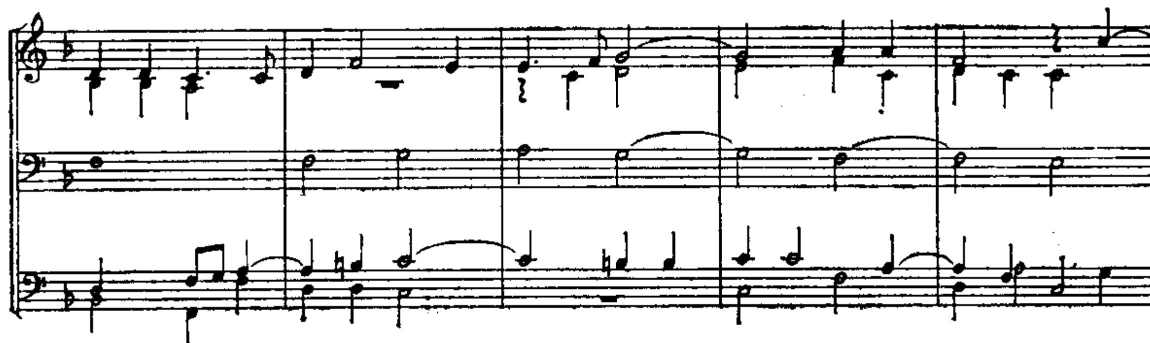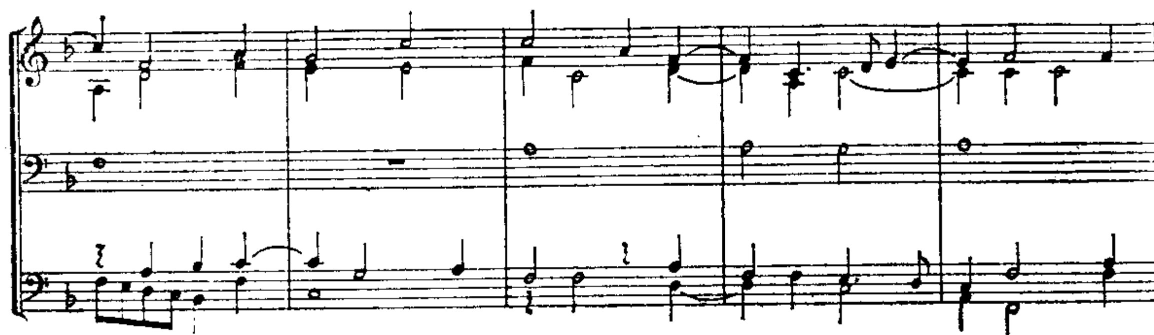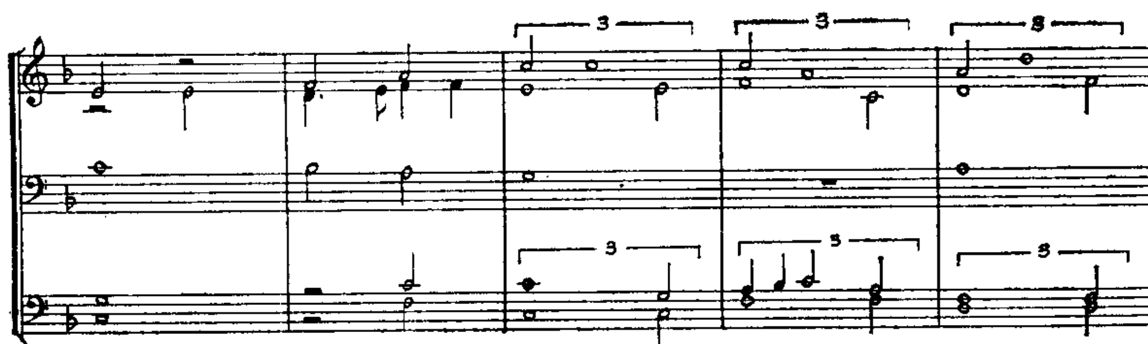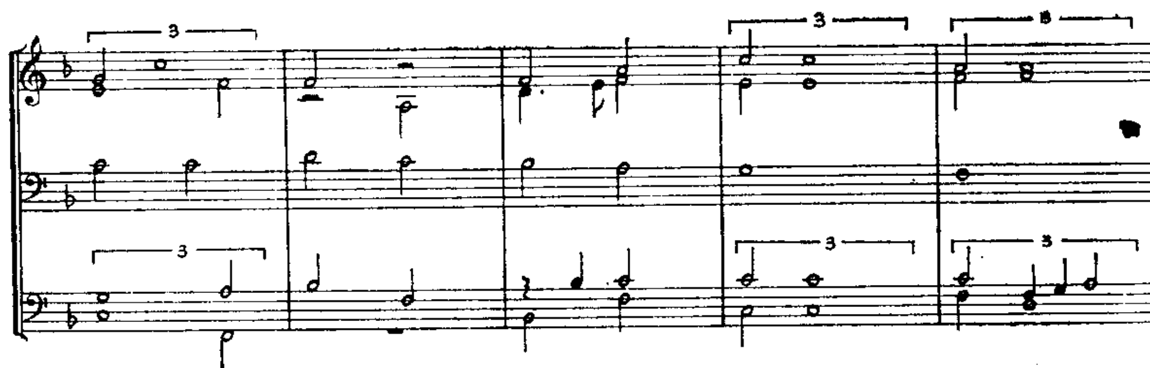






b. Deba contre mes debateurs Claude le Jeune (1528–1600)
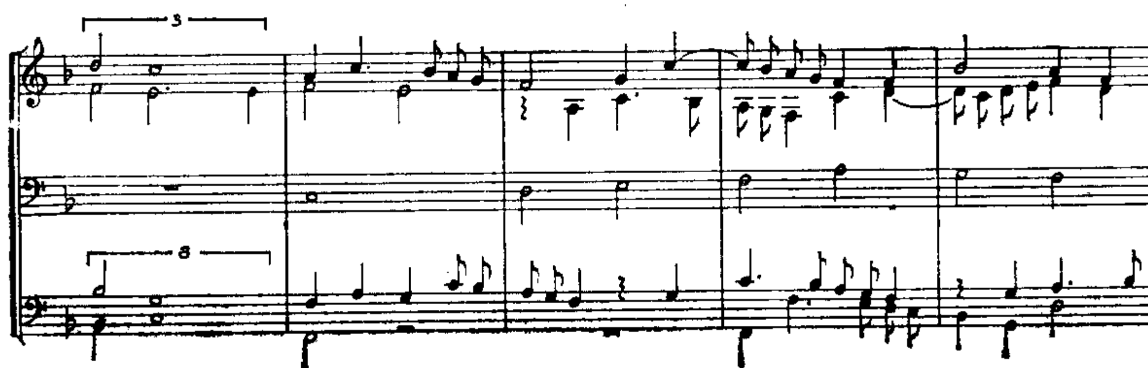


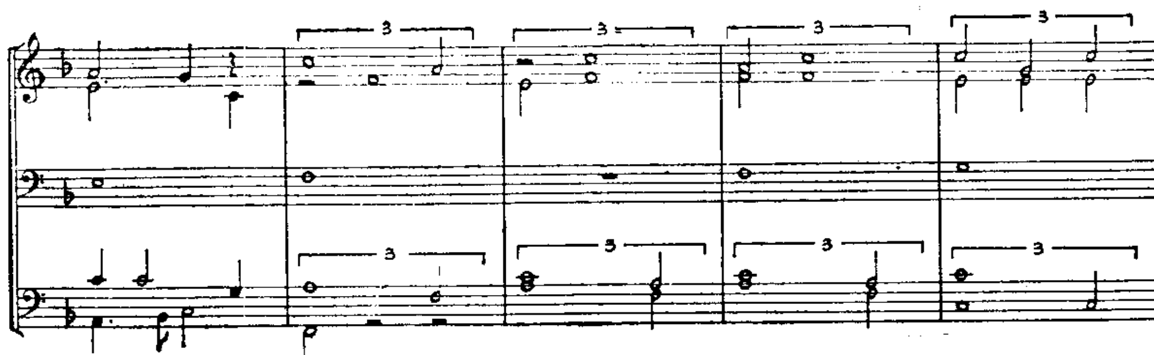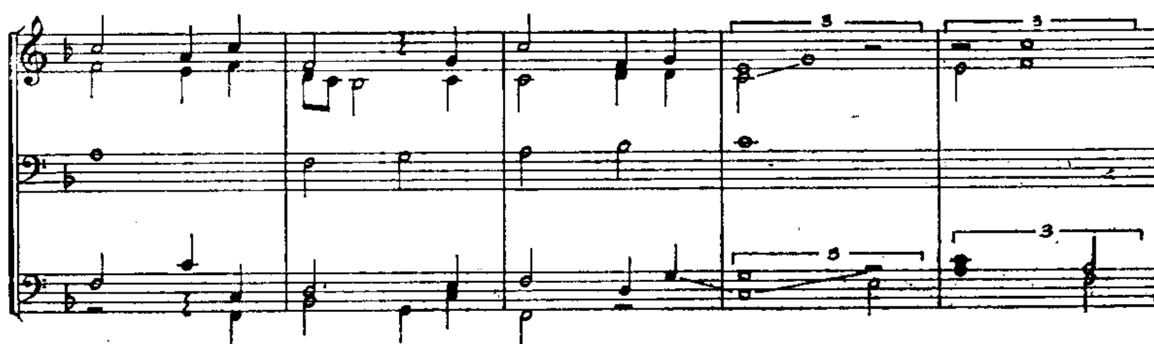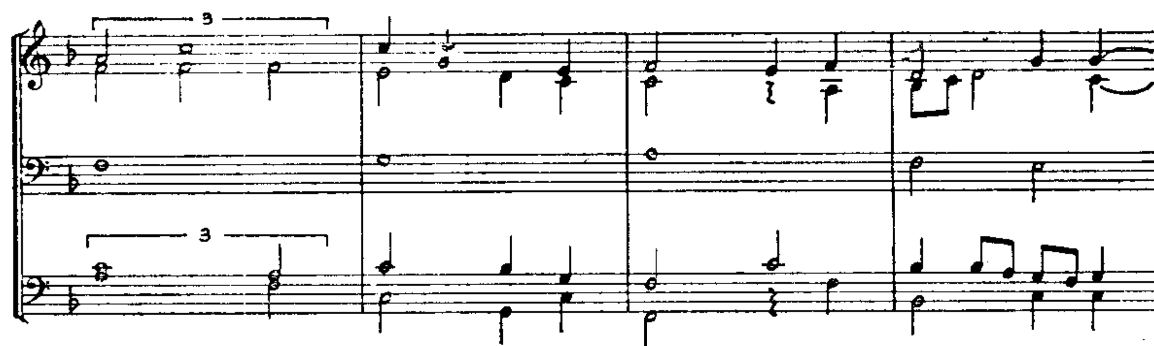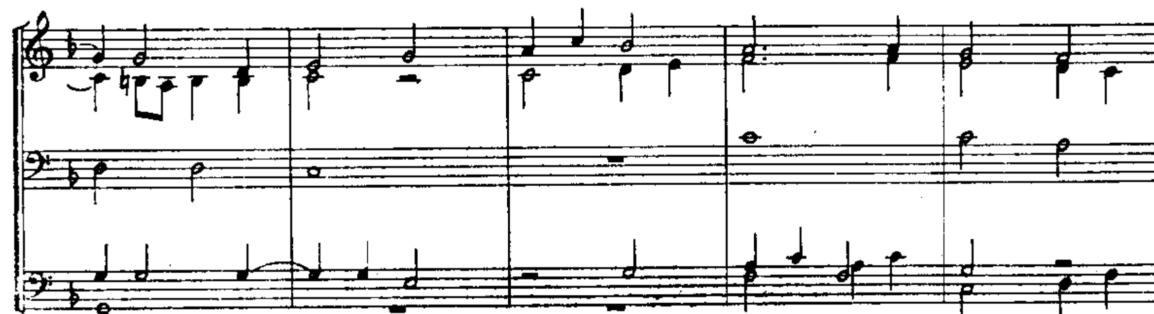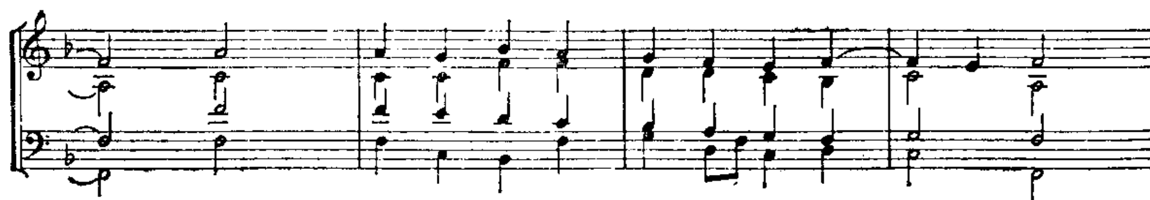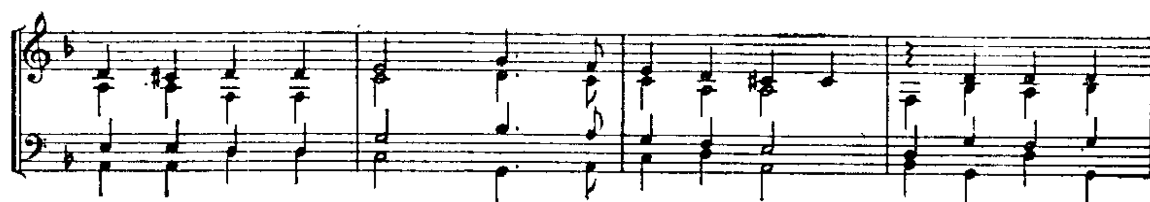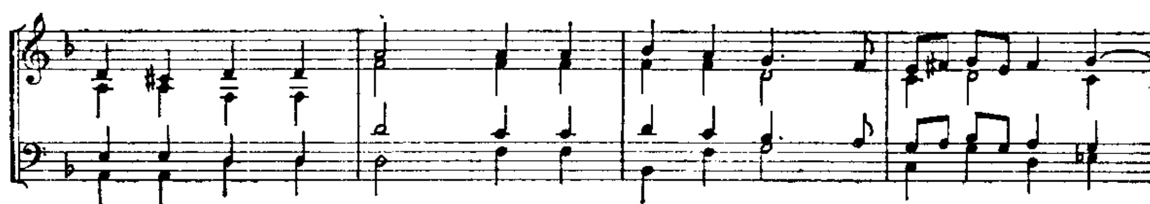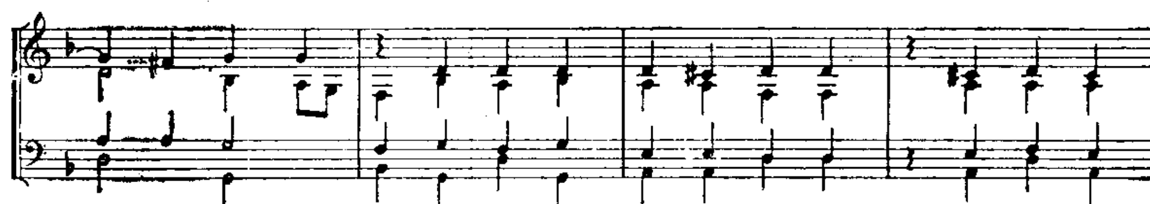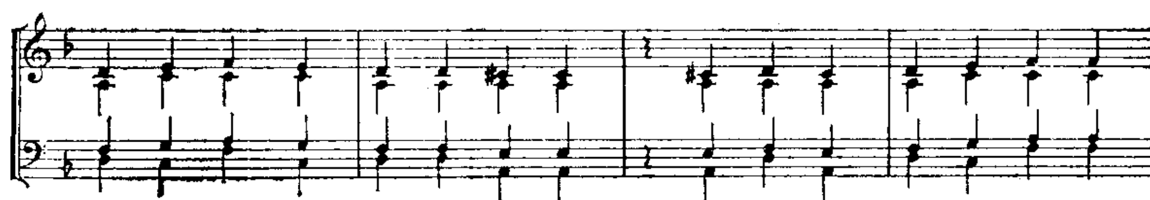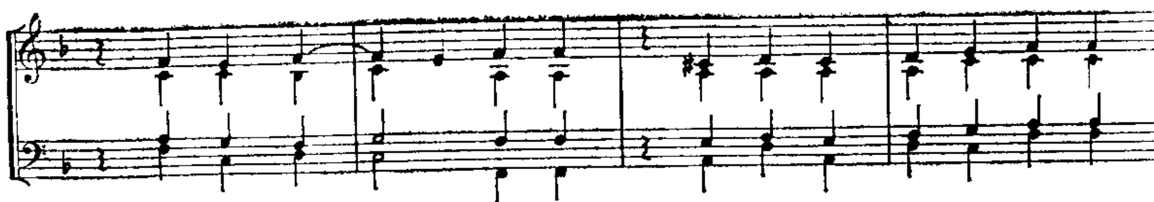











3
3
3
3
3
3
3
3

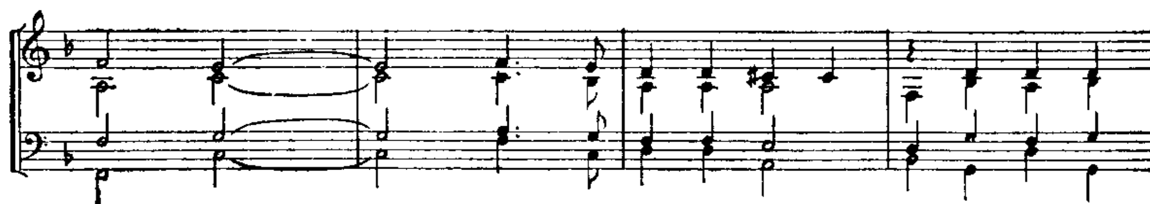
3
3
3
3

3
3
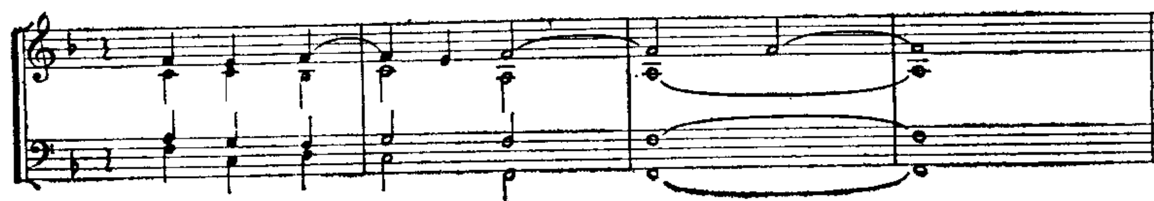

129. Costanzo Festa (d. 1545)

Quando ritrova

Madrigal
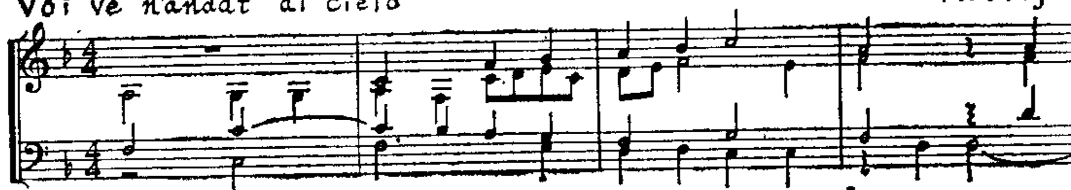






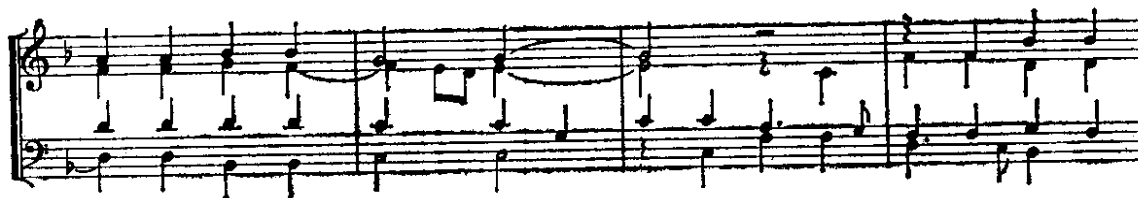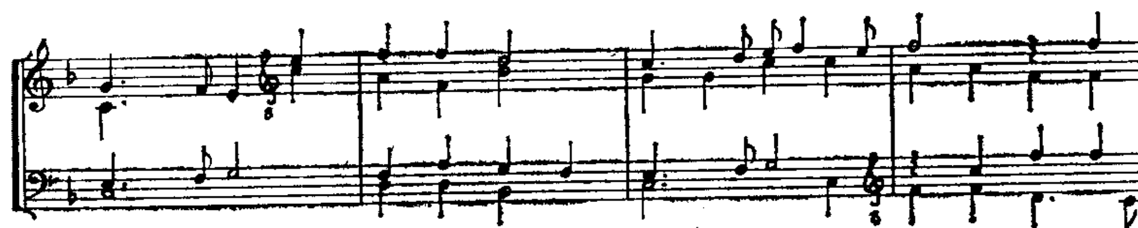


130. Iacob Arcadelt (c.1514 – after 1557)

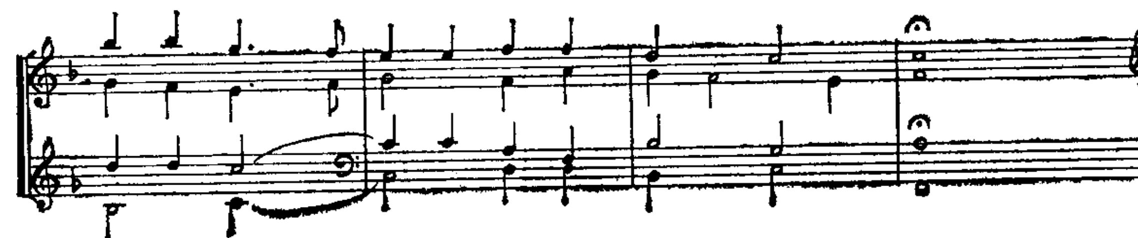
Voi ve n'andat' al cielo
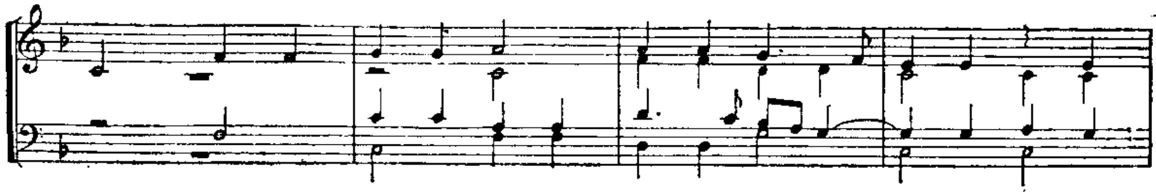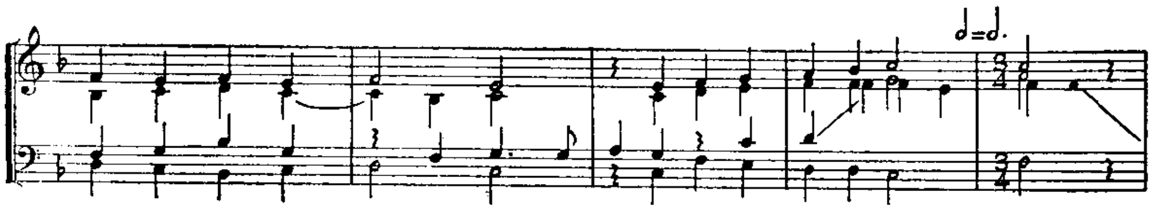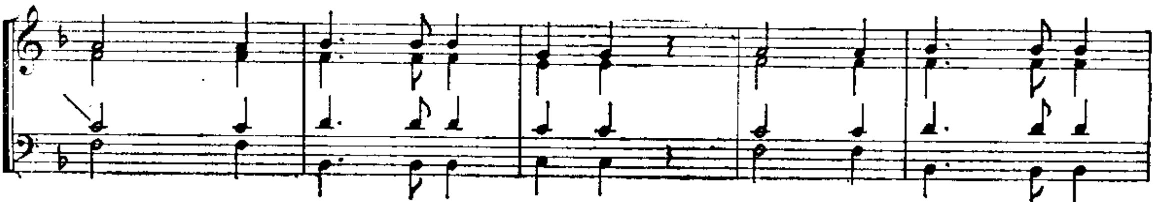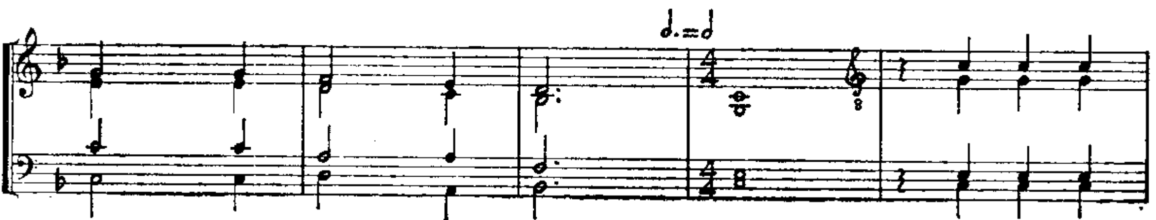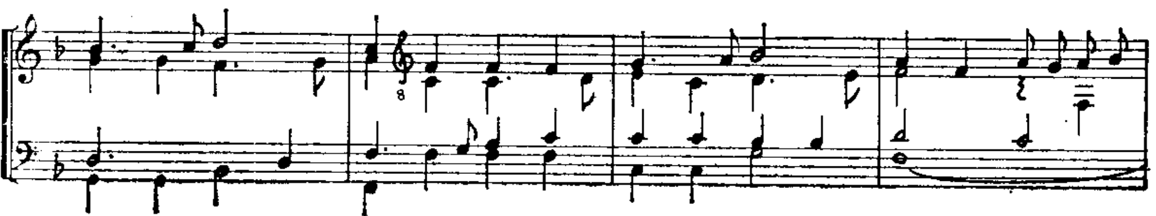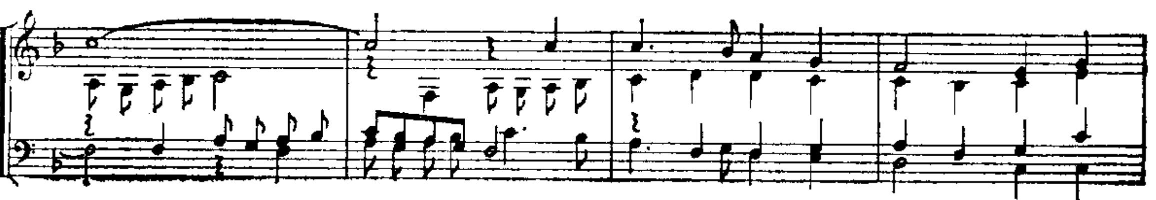
Madrigal
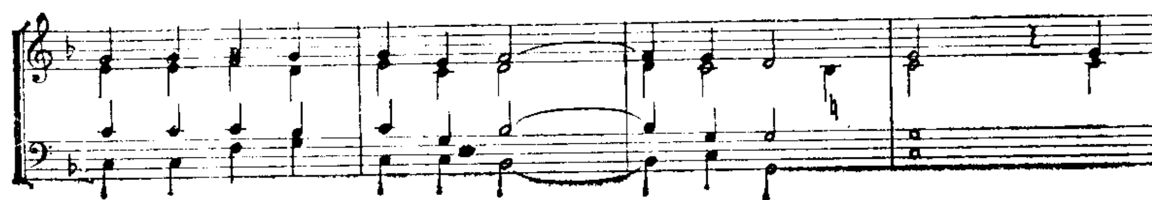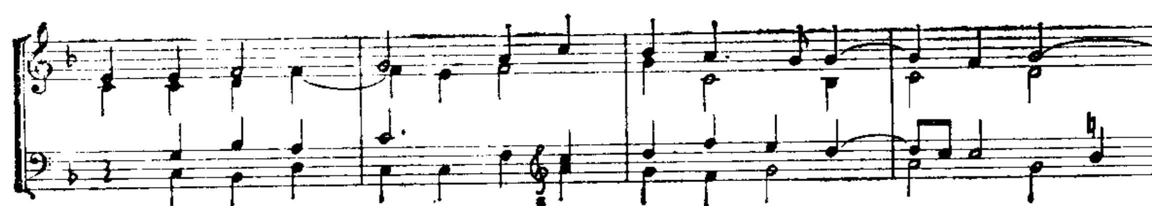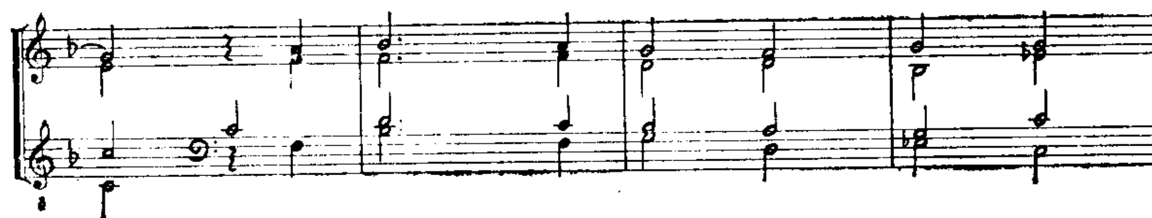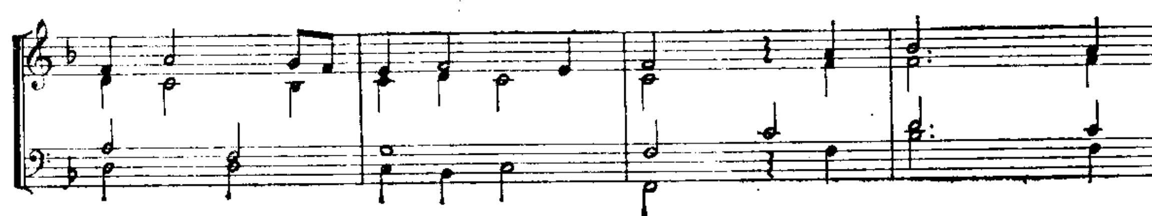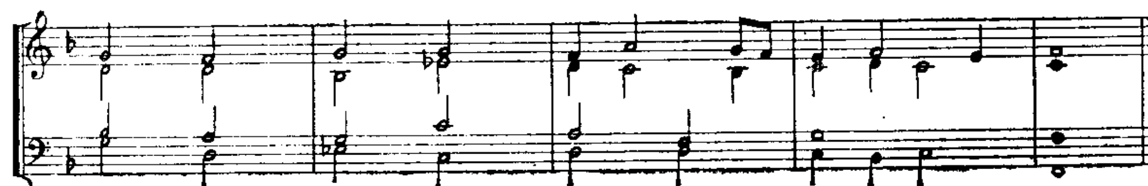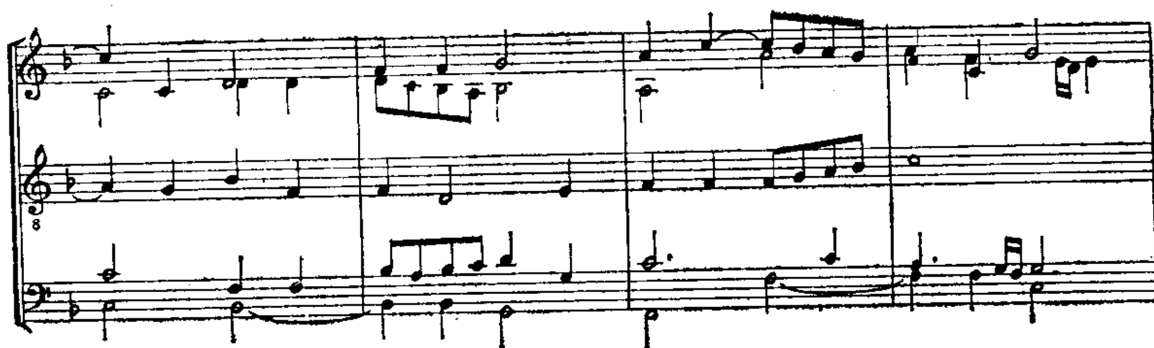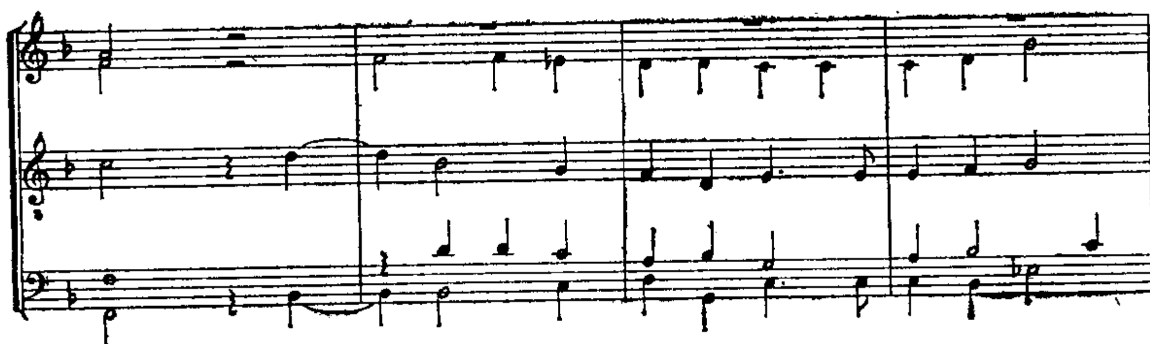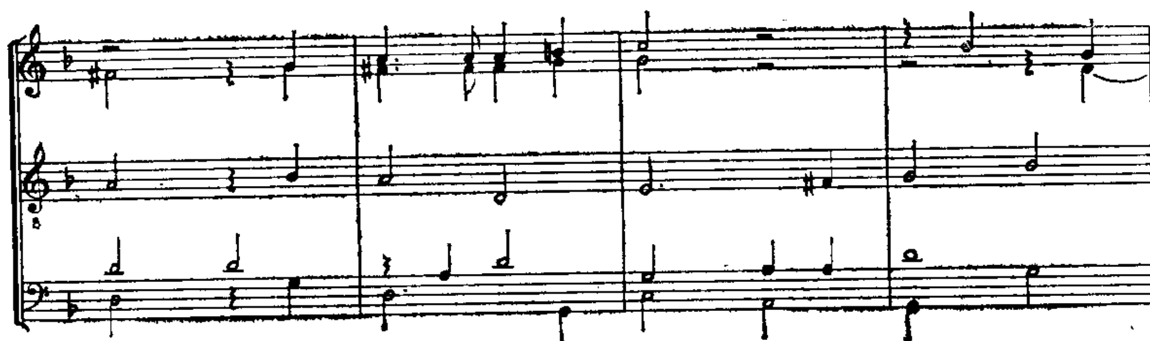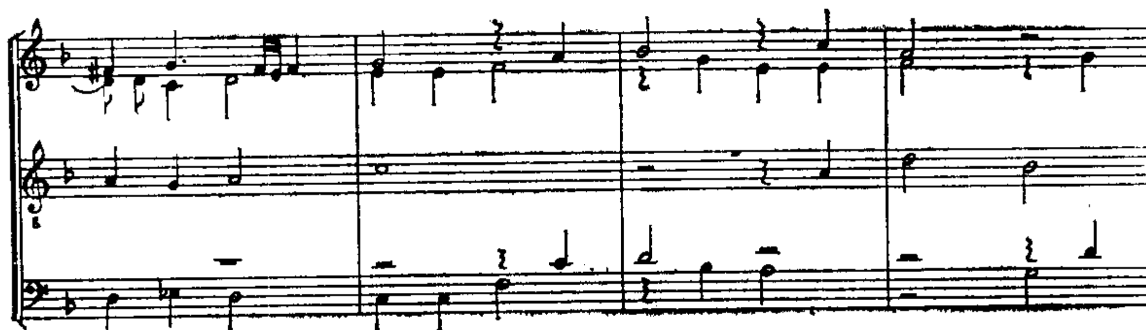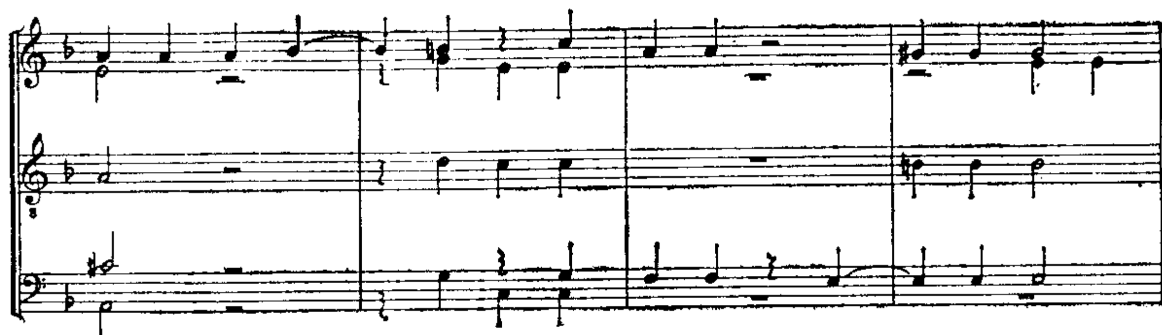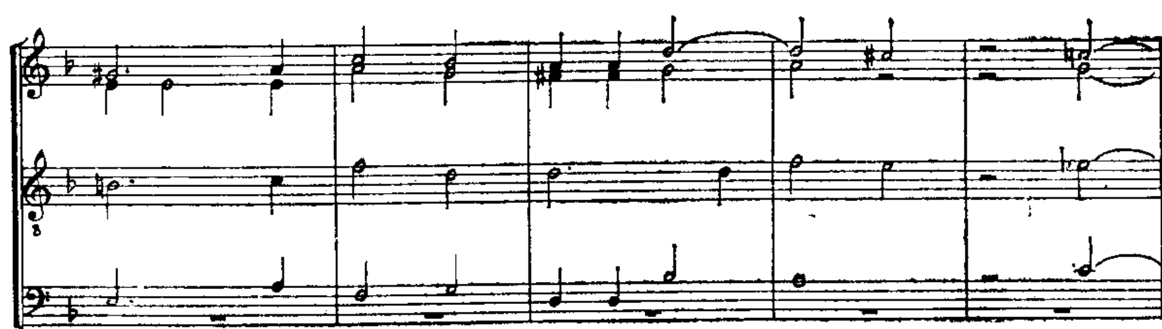





















131. Cipriano de Rore (1516–after 1557)
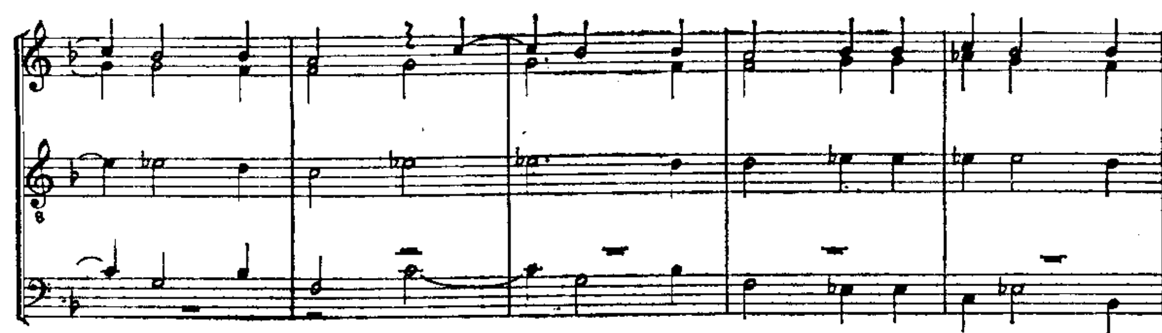
Da le belle Contrade
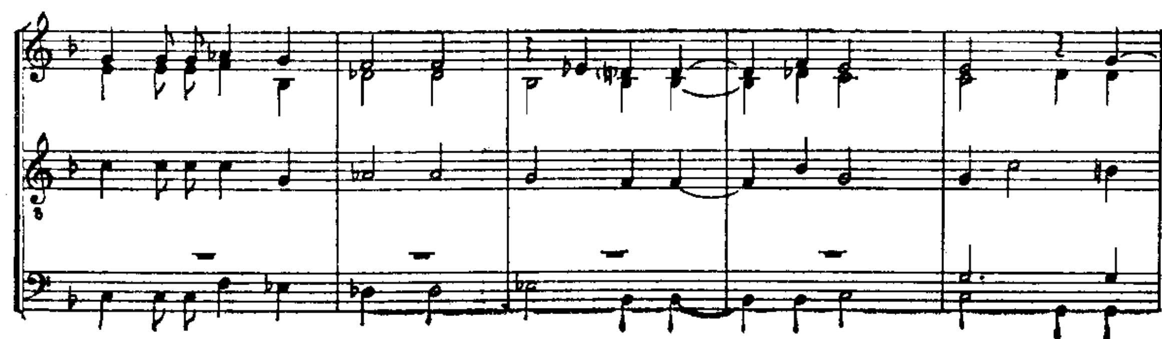
Madrigal
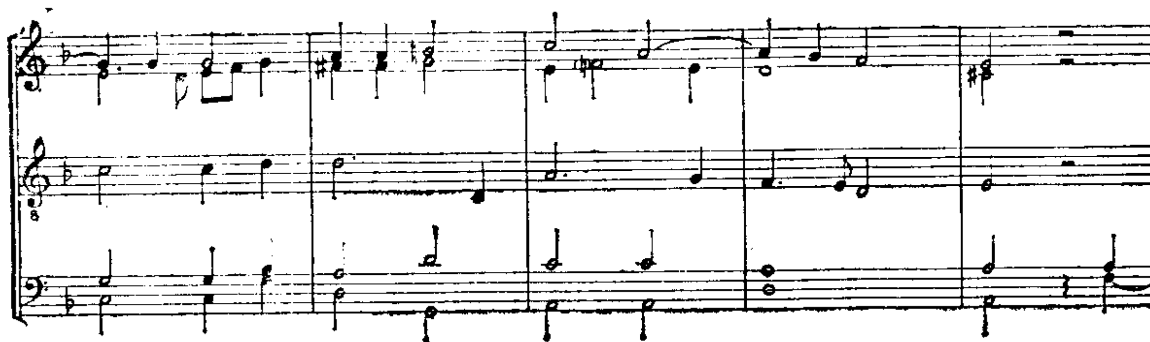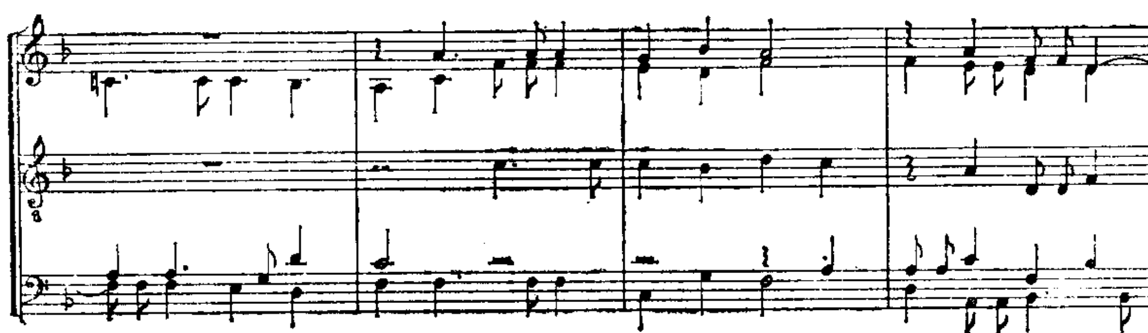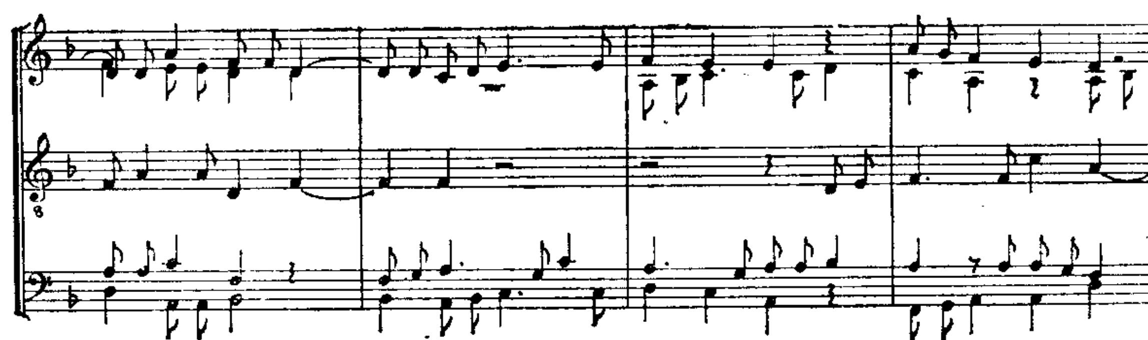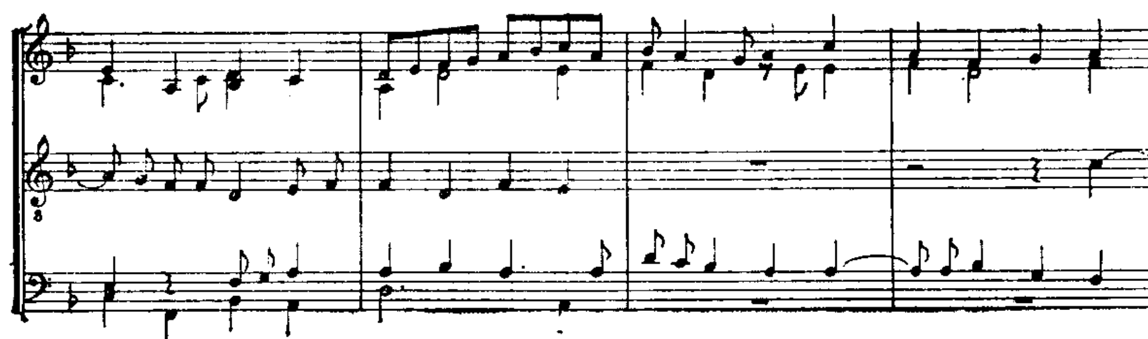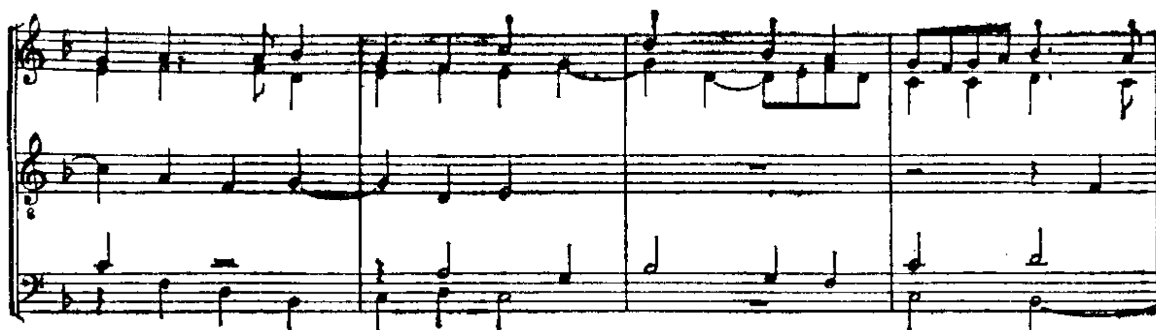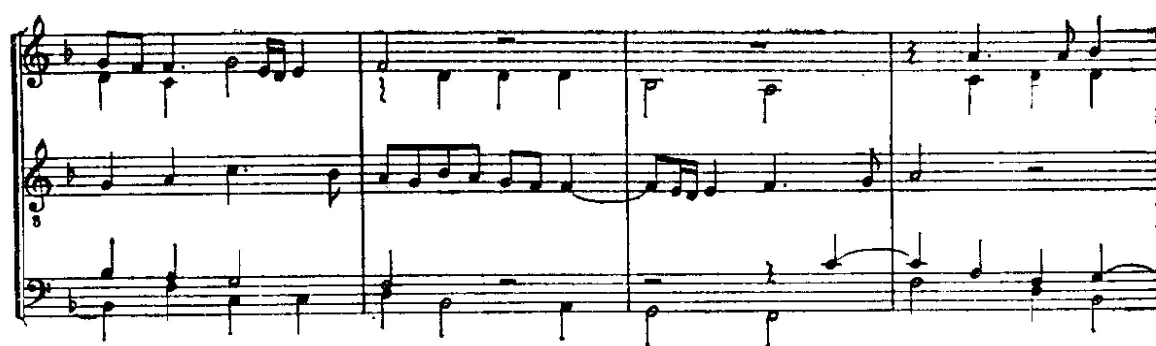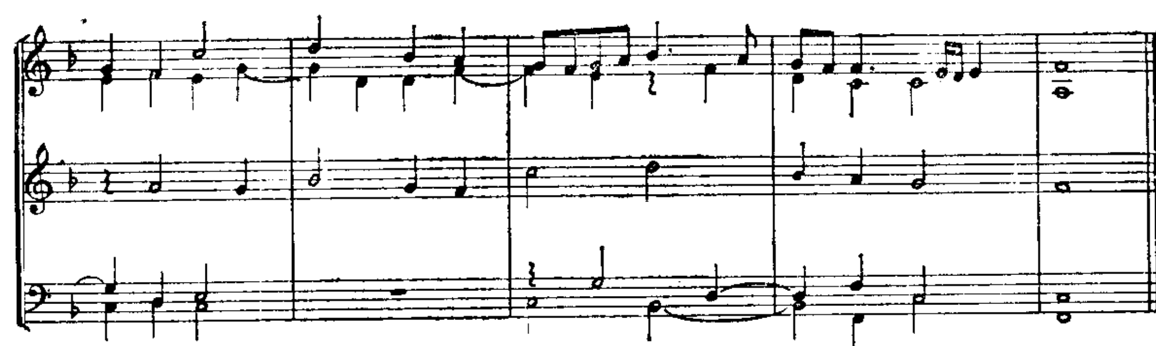






















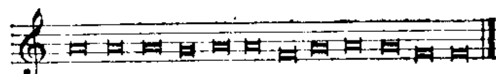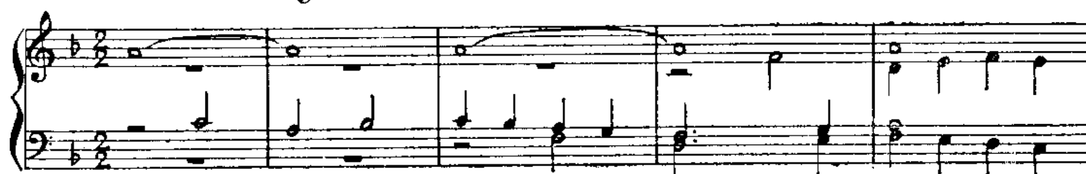




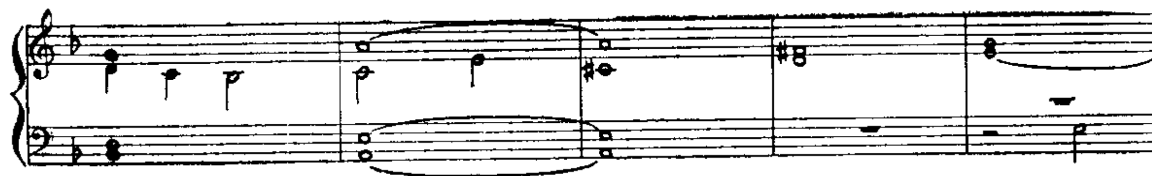
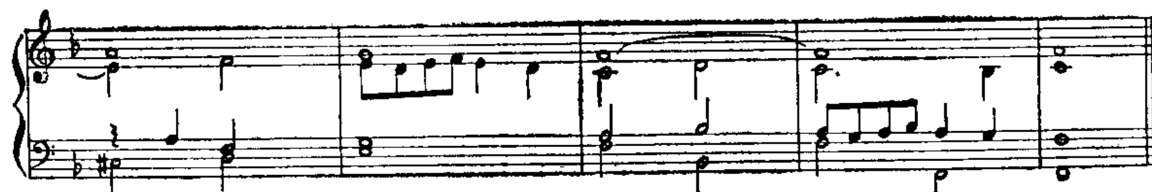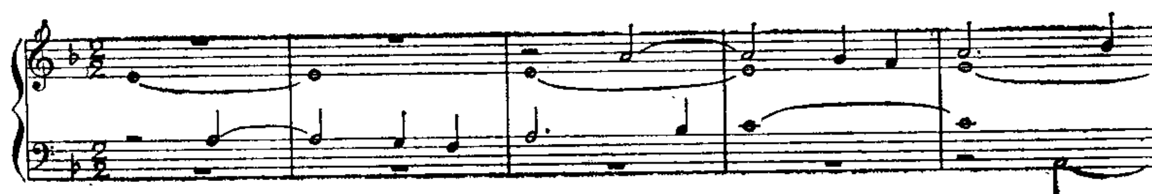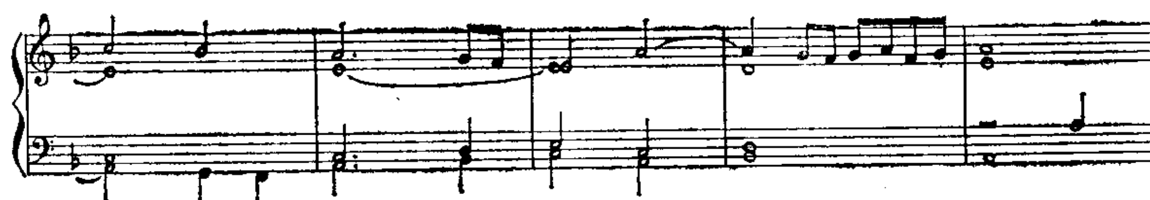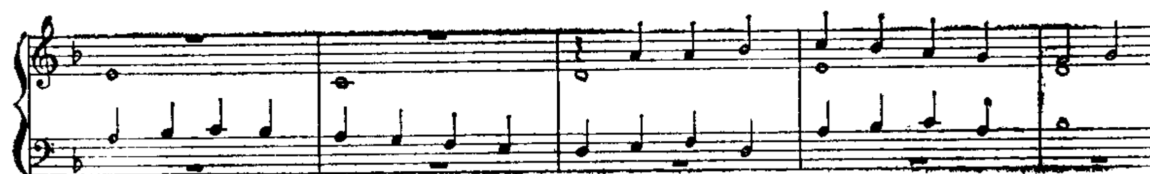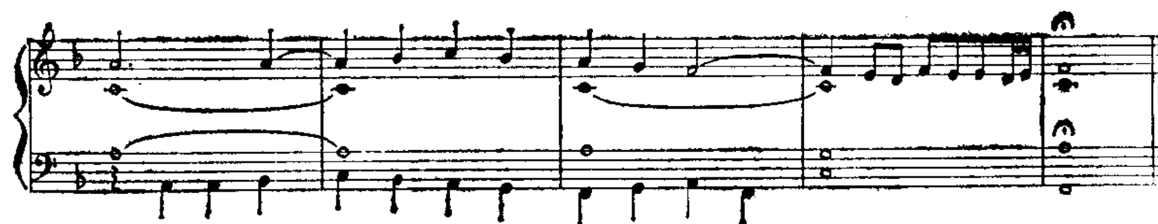

133. Antonio de Cabezon (1510-1566)
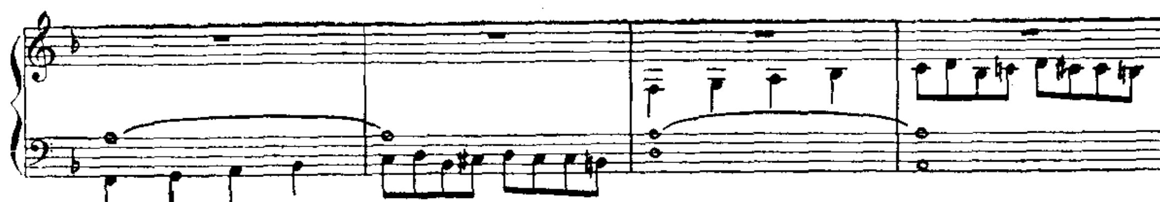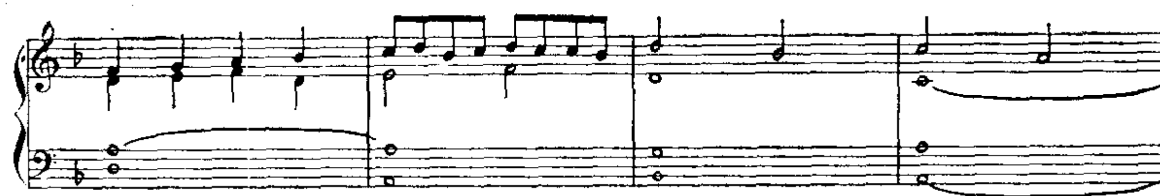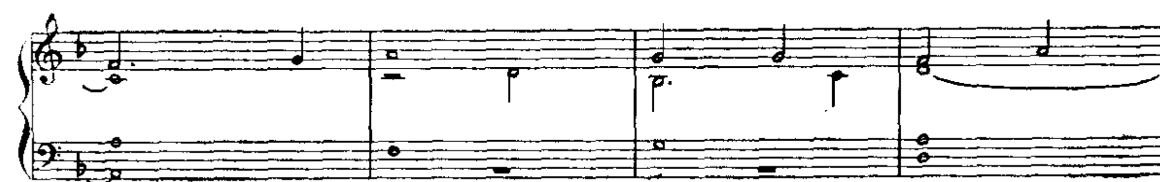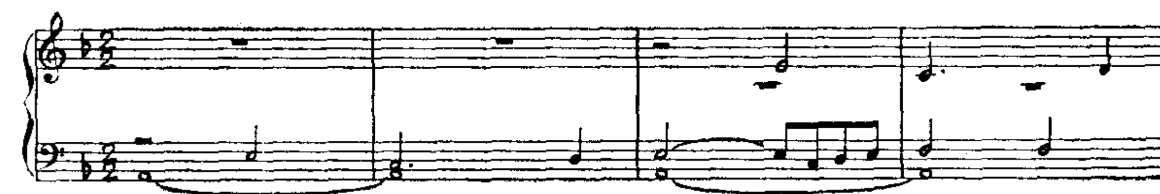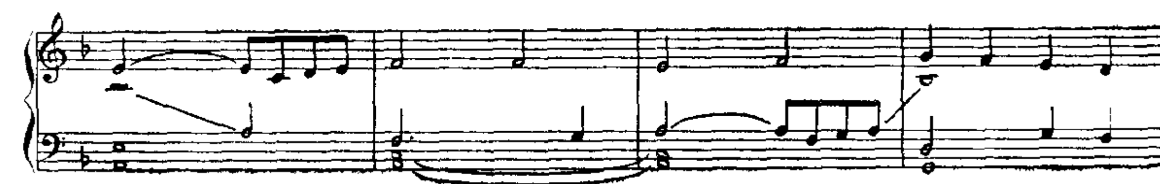
Versos del sexto tono
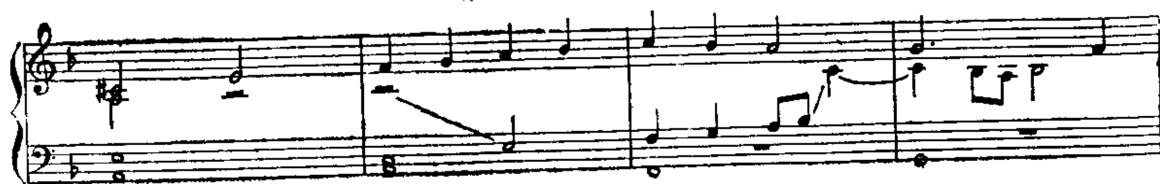
Organ Verses
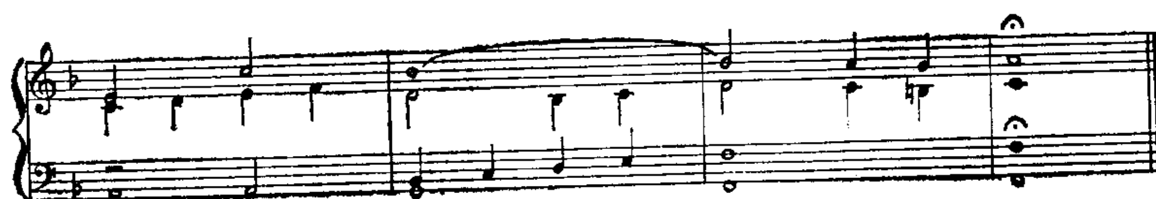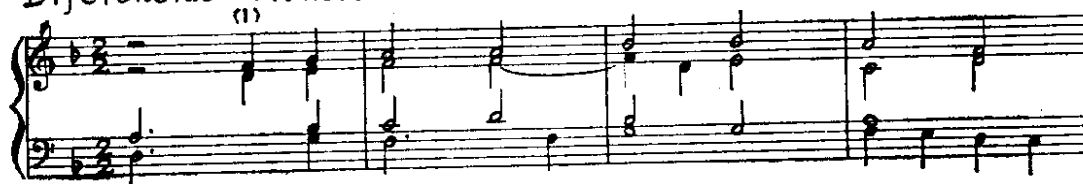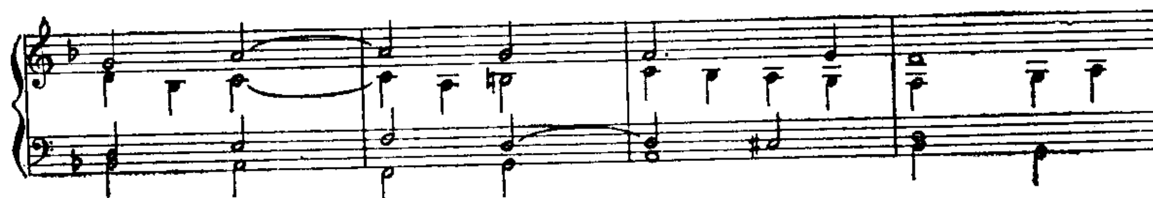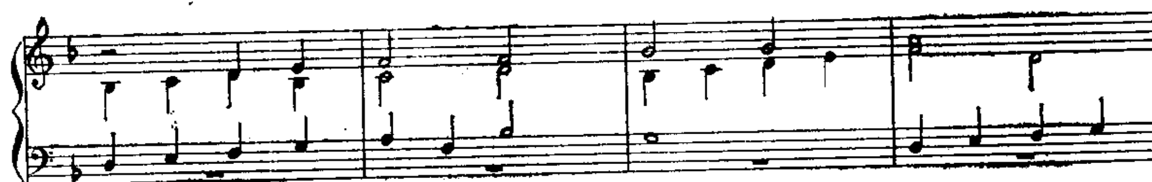


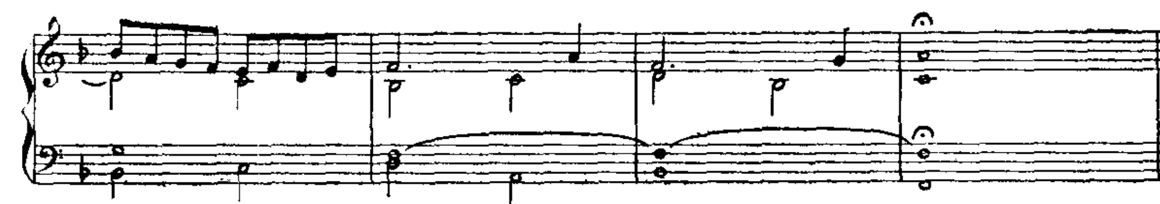














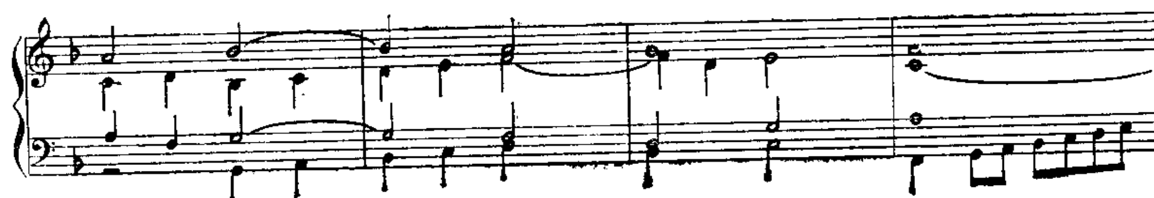
134. Antonio de Cabezon
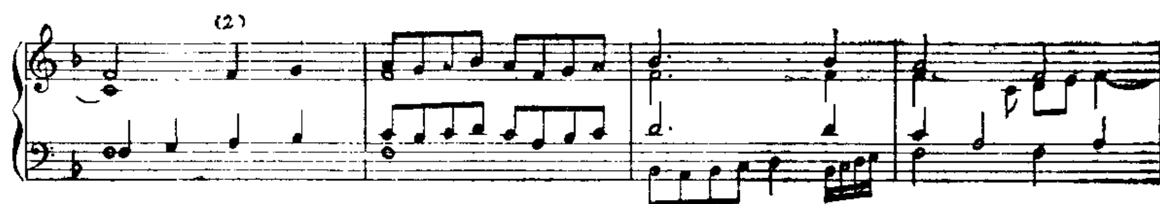
Diferencias Cavallero (1) Variations
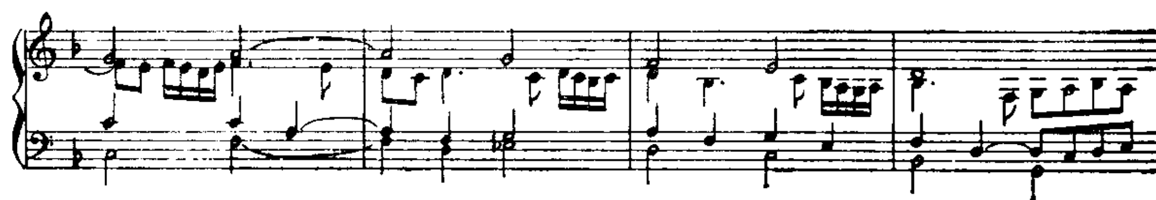


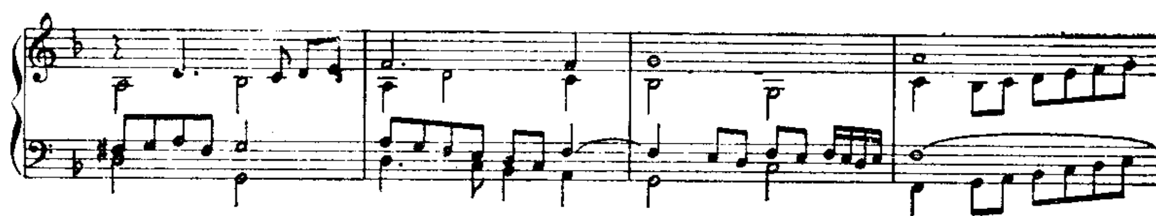


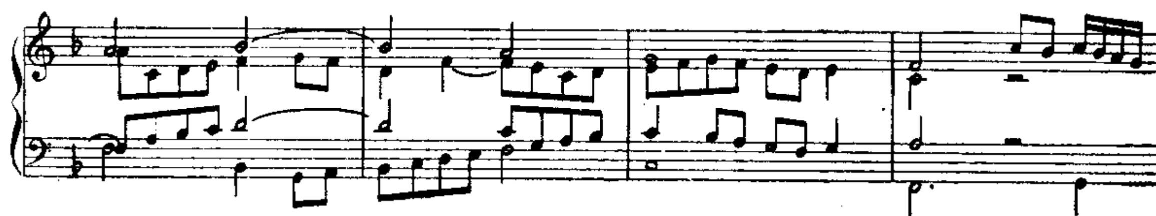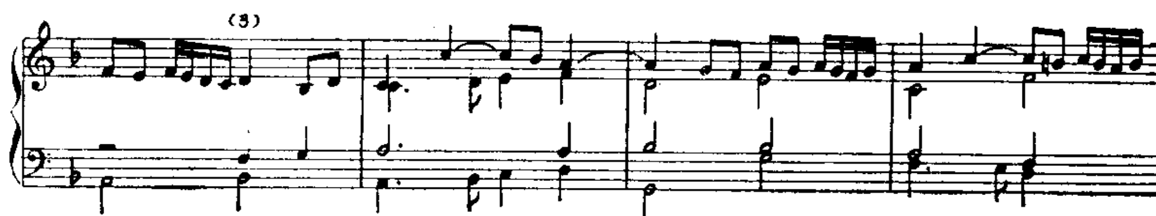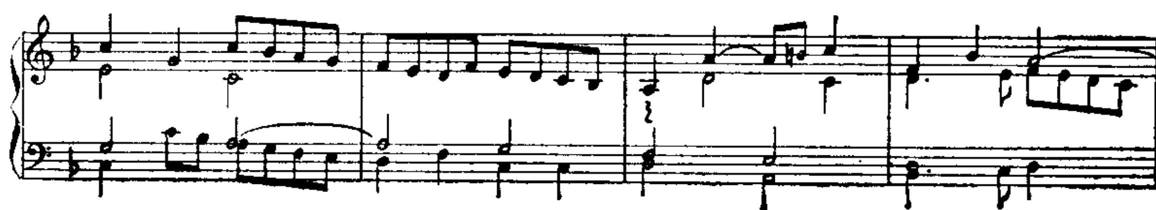





(2)
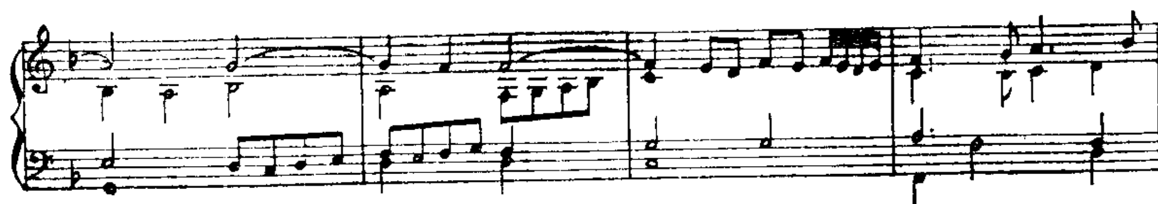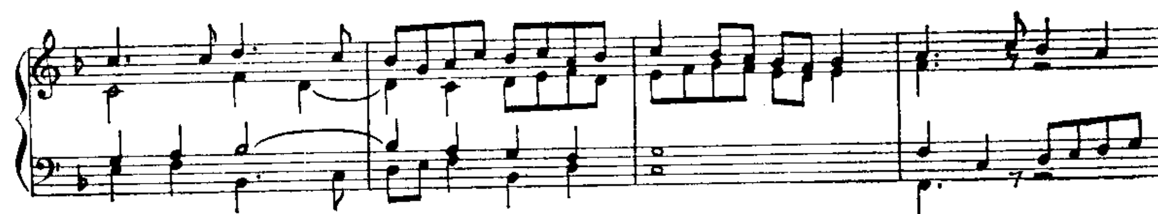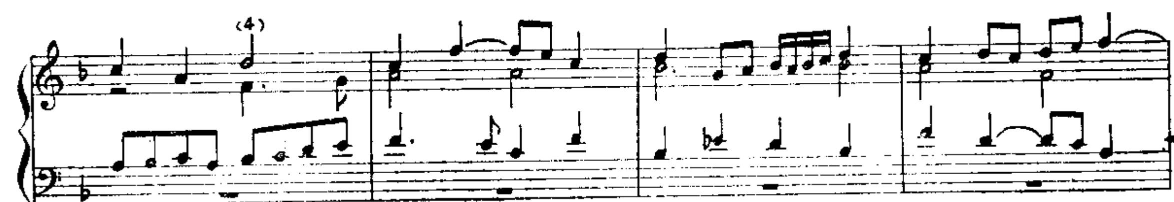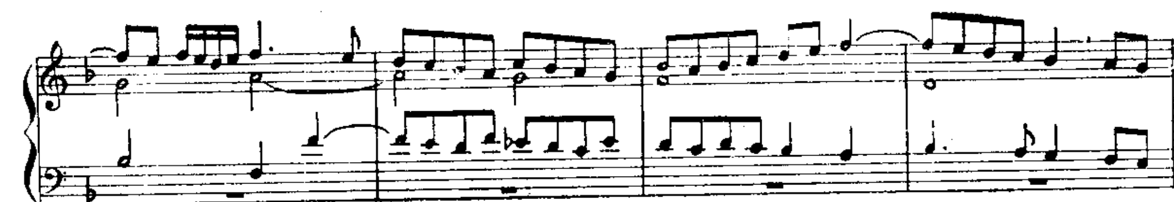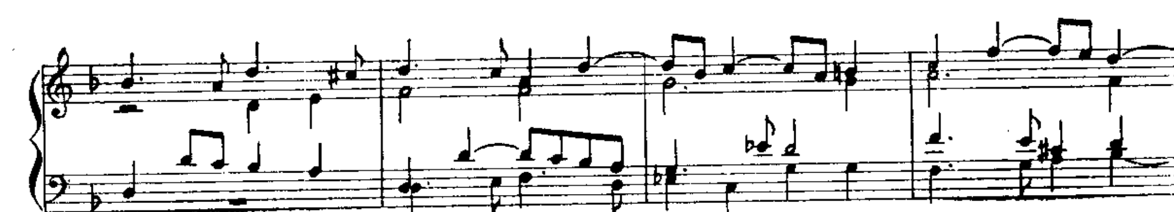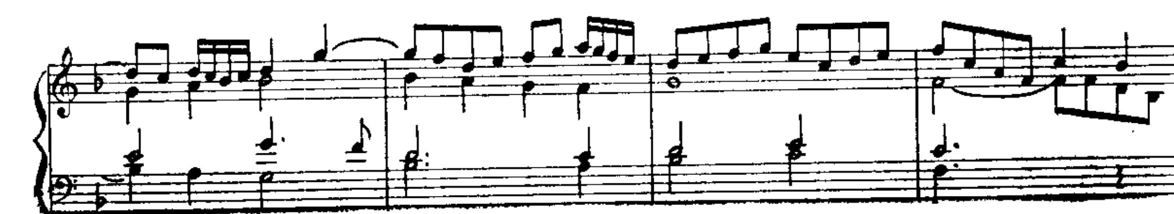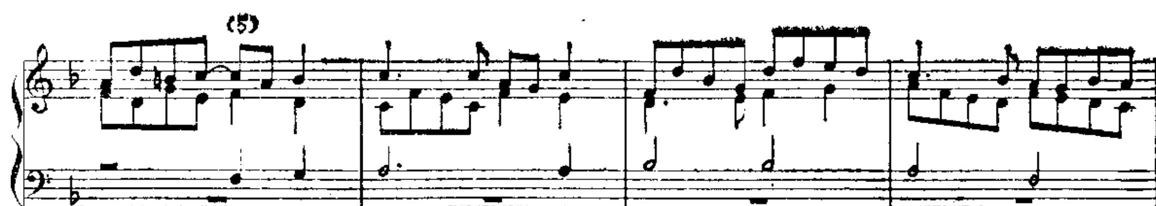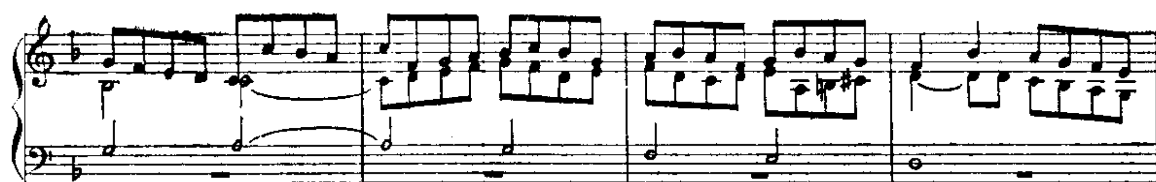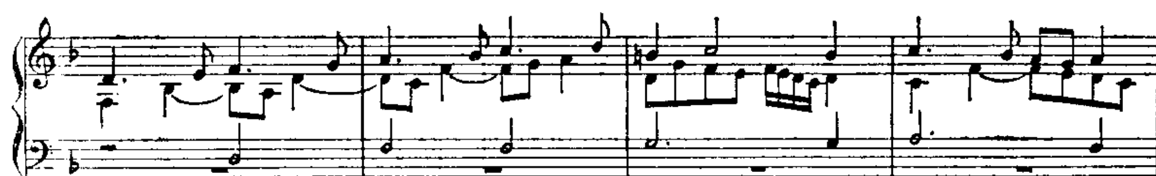







(3)
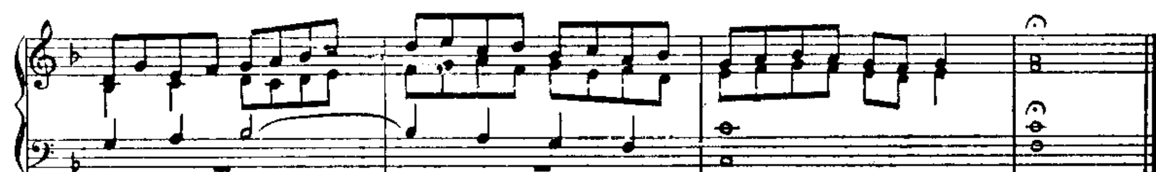





(4)
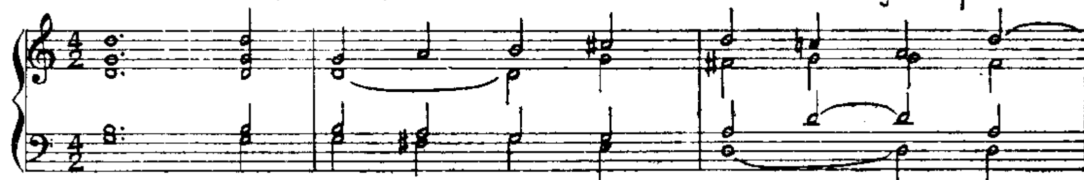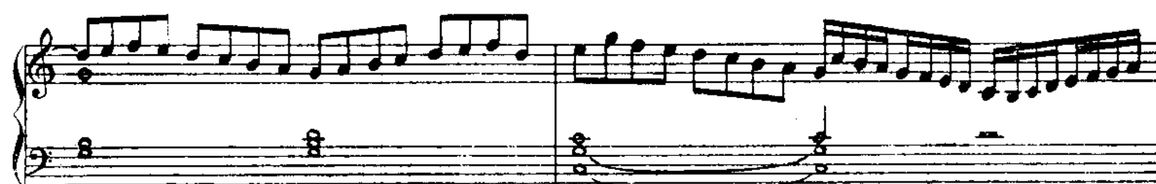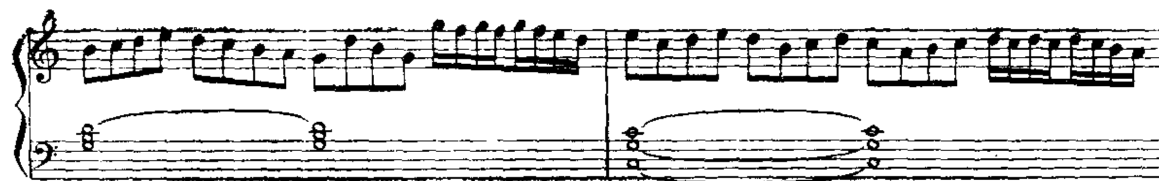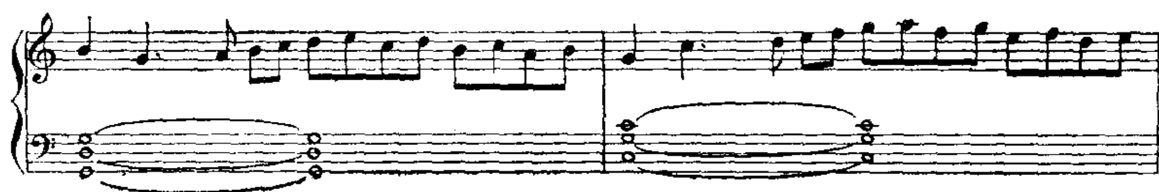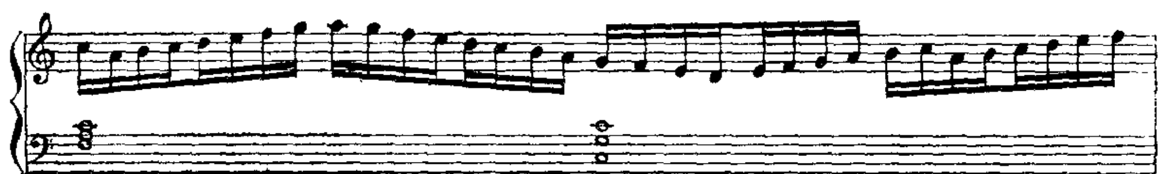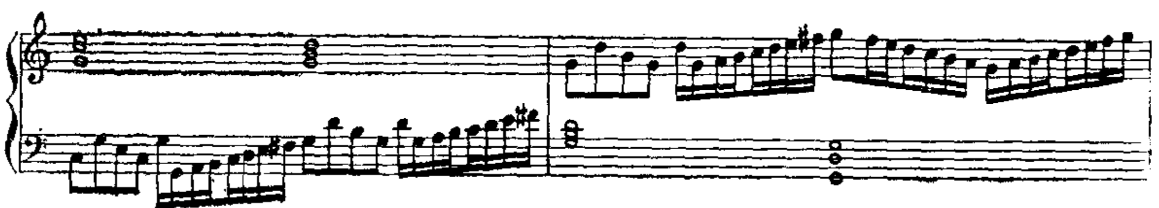











135. Andrea Gabrieli (1510–1586)
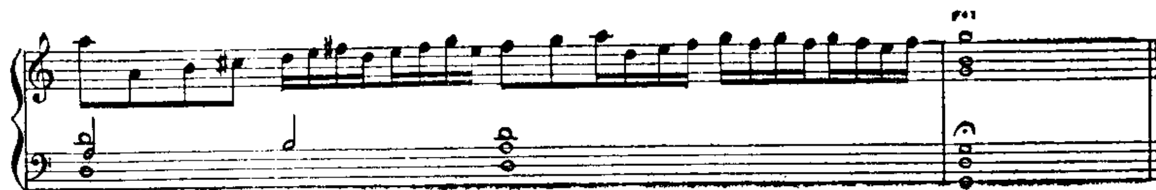
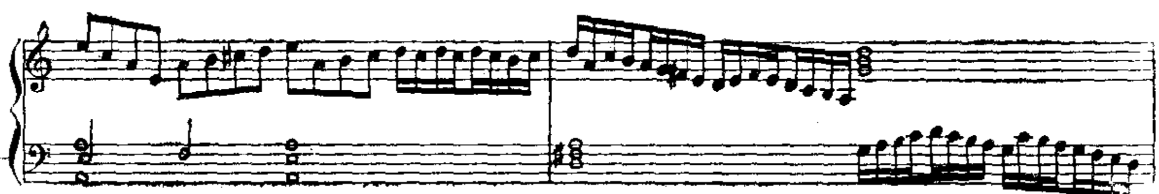
Intonazione settimo tono — Organ prelude
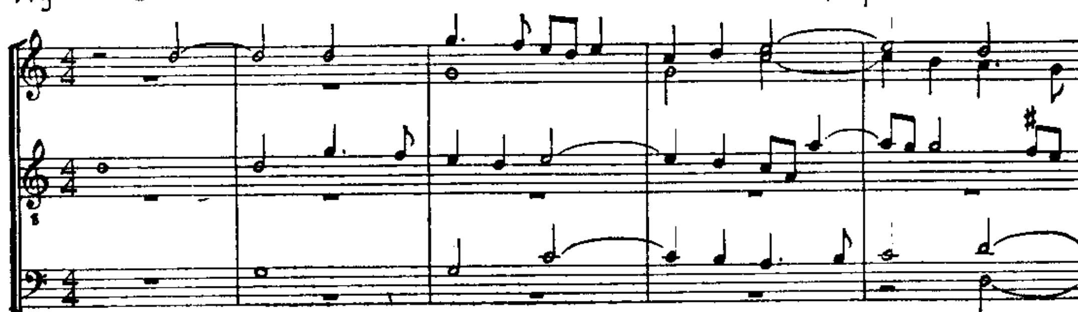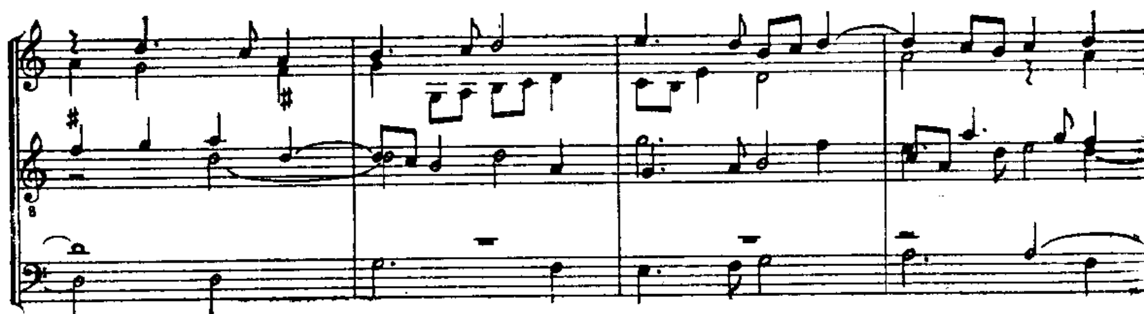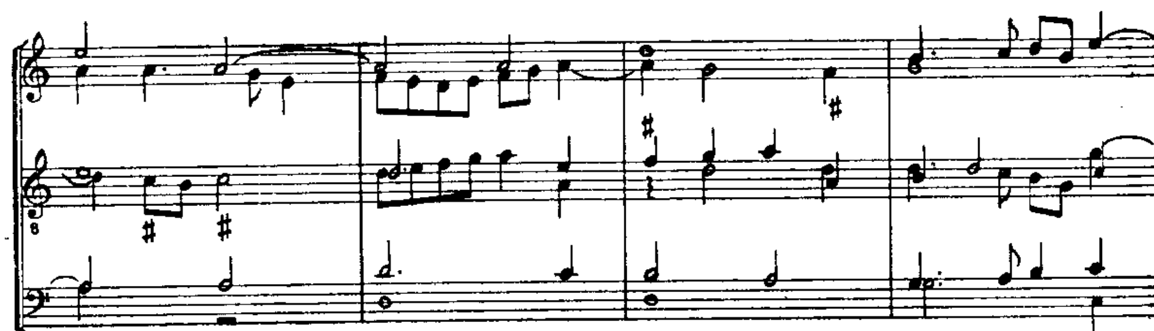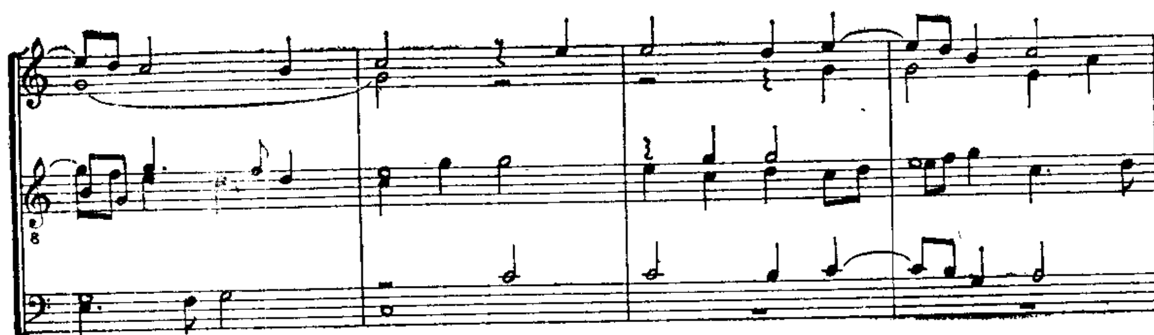













140. Giovanni Palestrina (1525-1594)
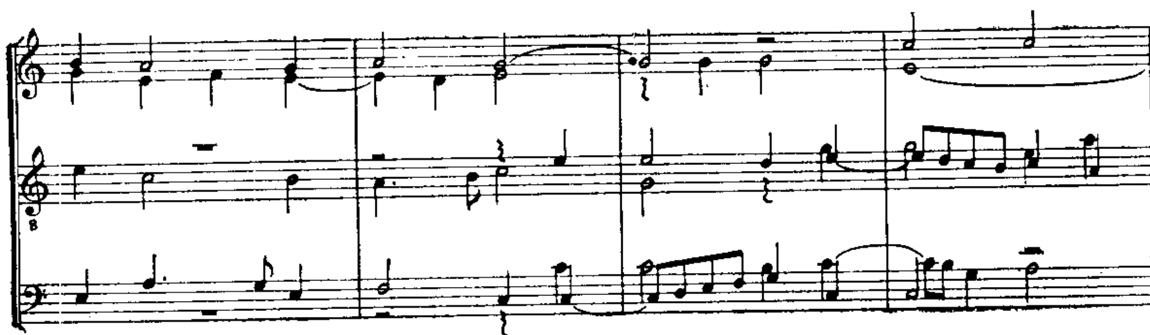
Agnus Dei I — Missa Papae Marcelli
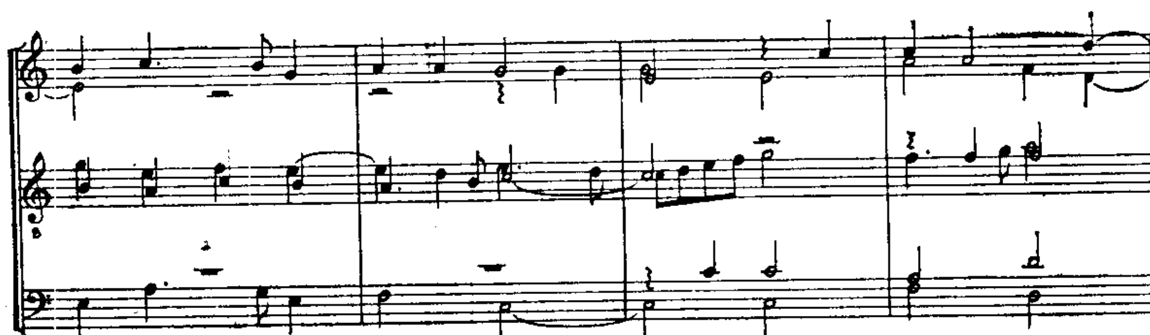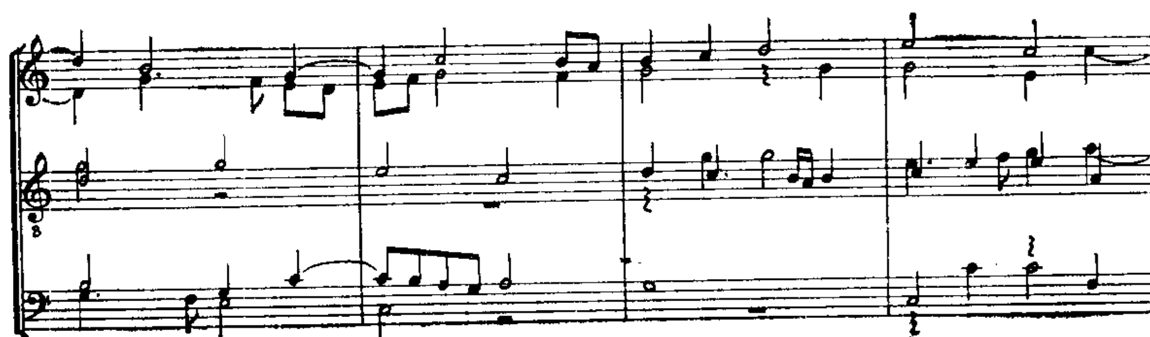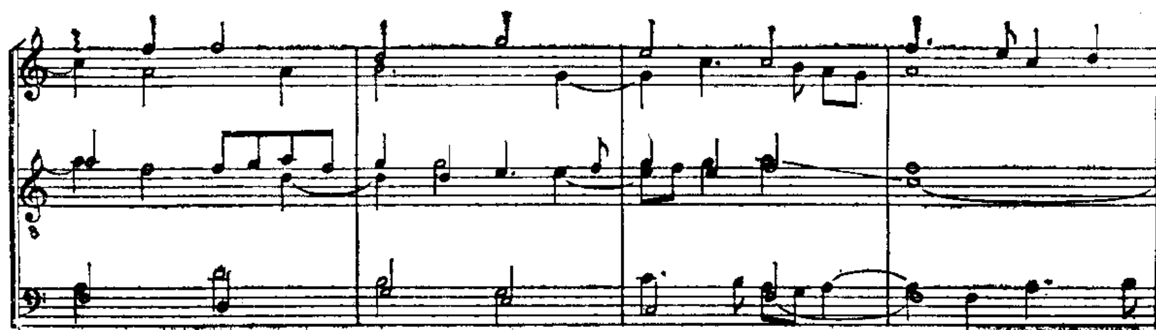




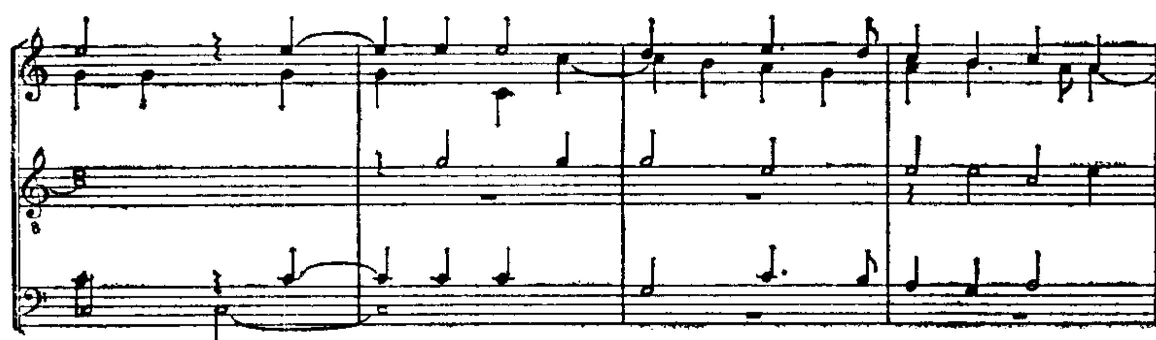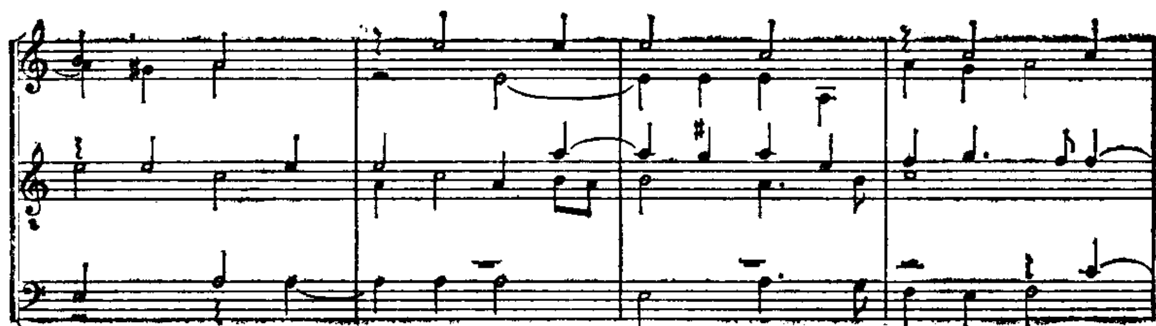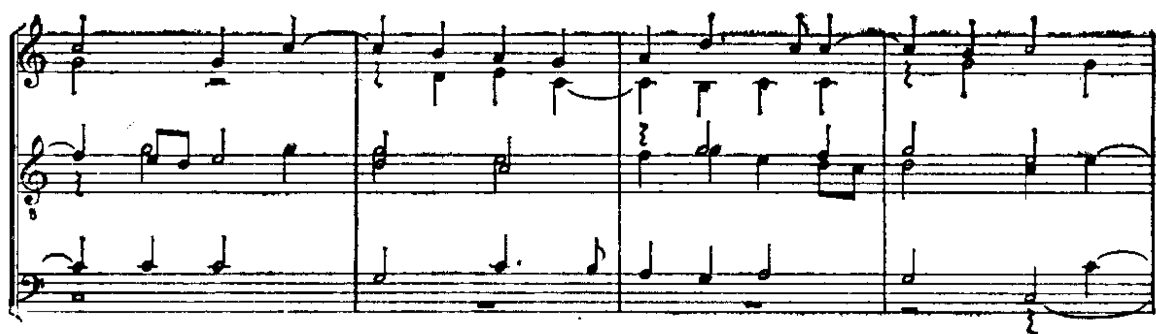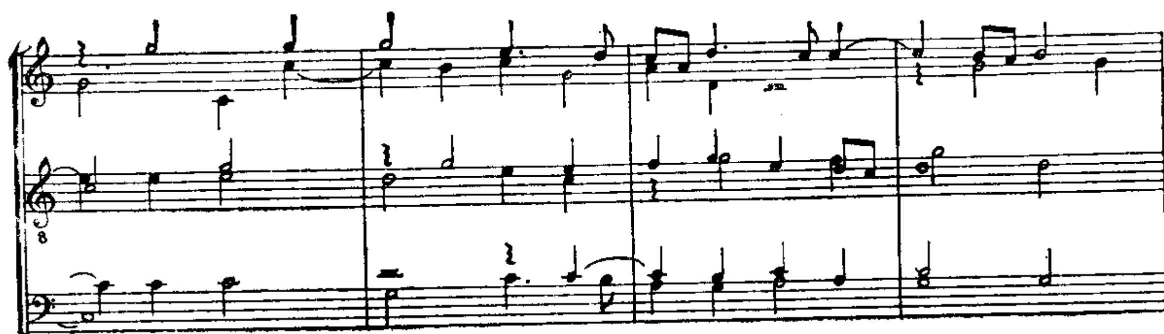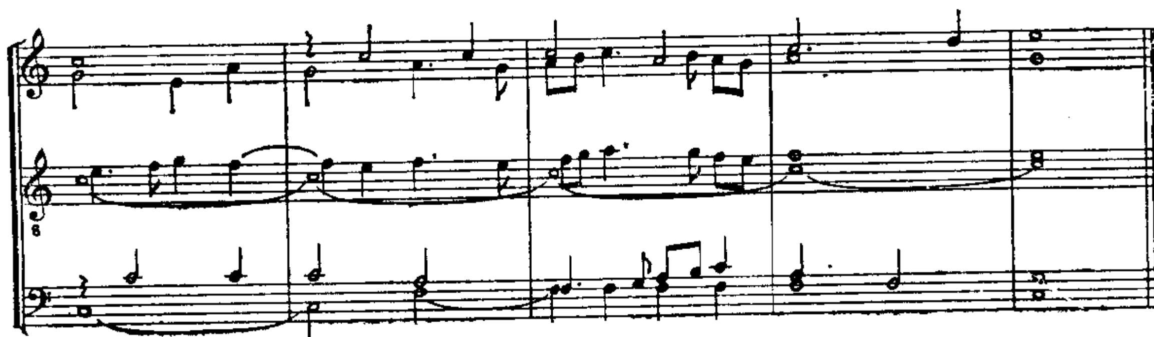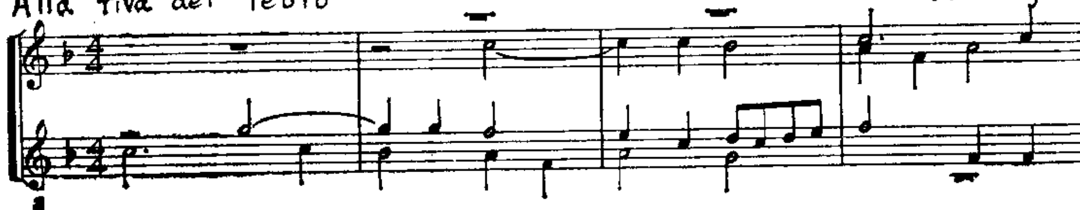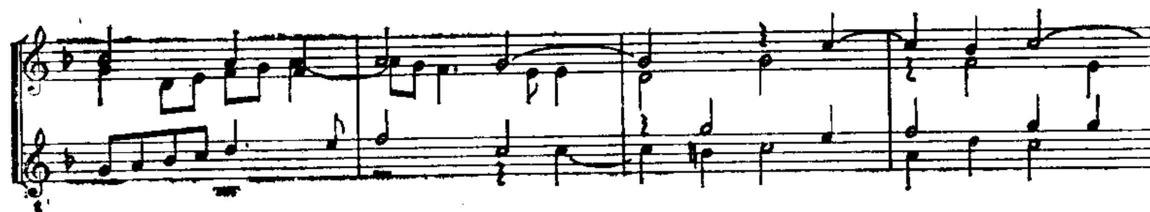














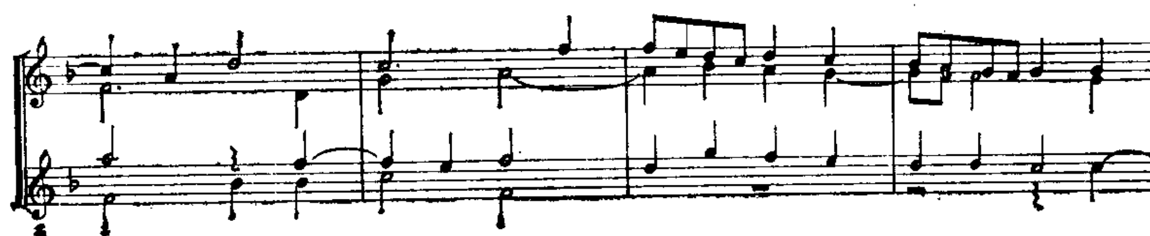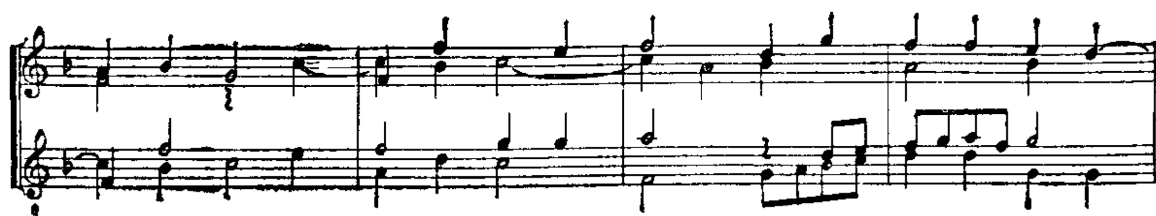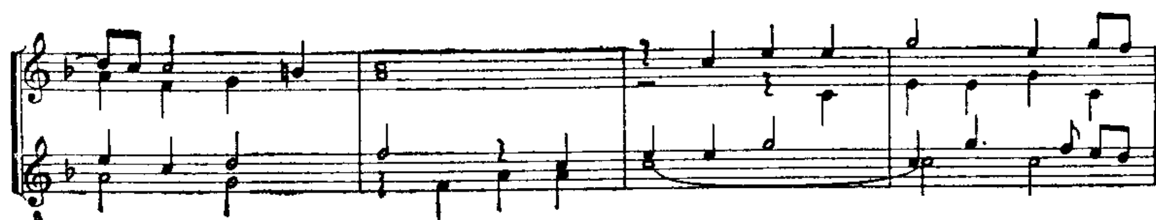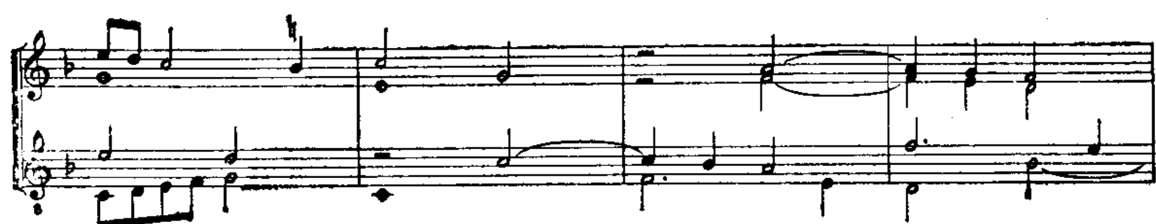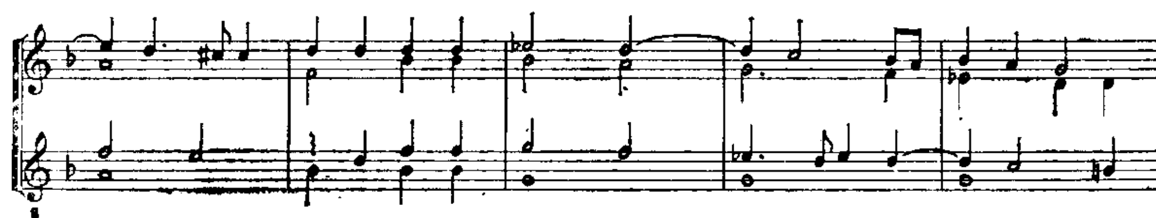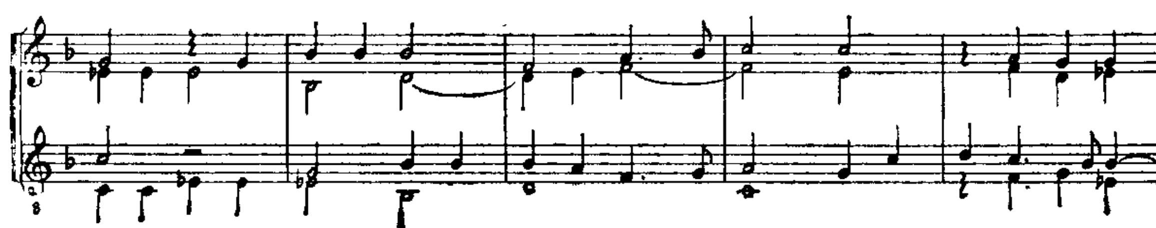


142. Giovanni Palestrina
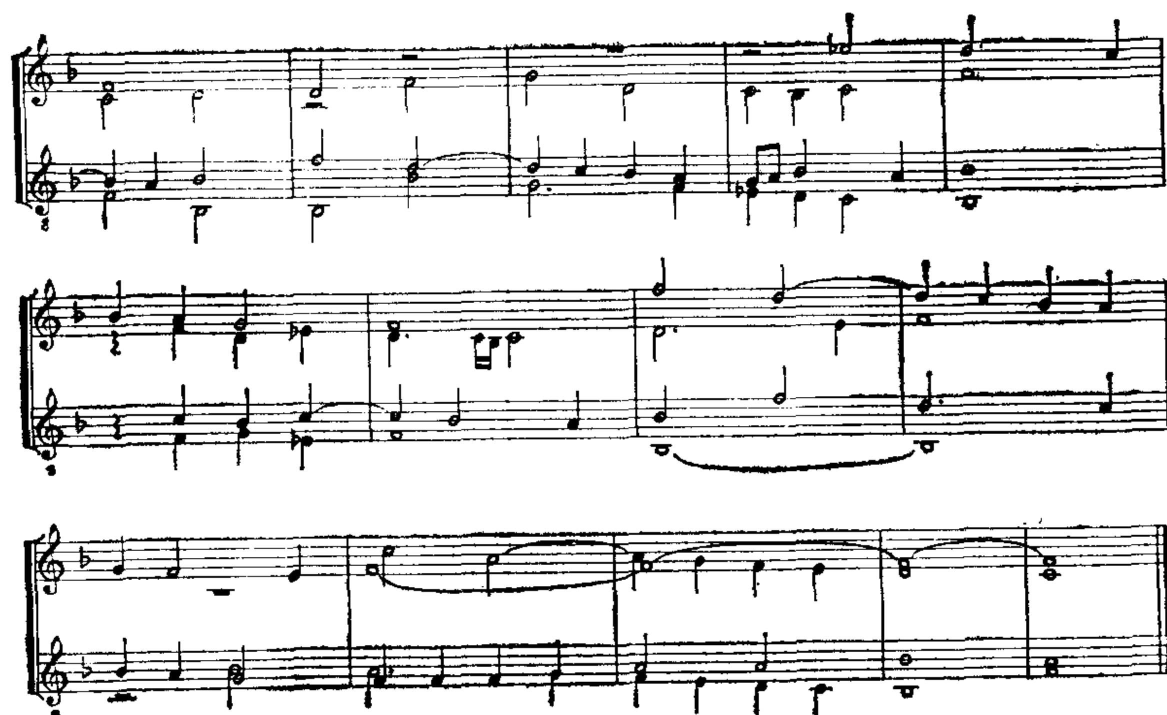
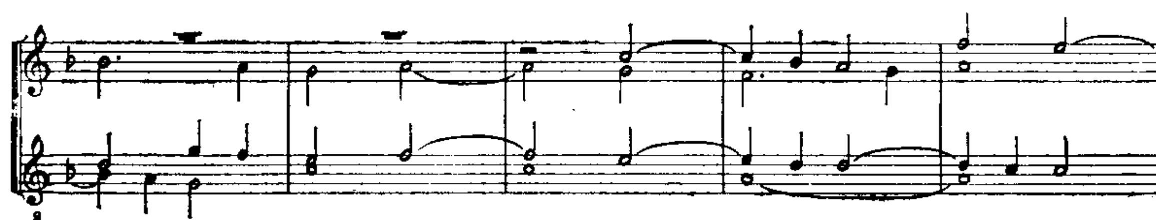
Alla riva del Tebro — Madrigal
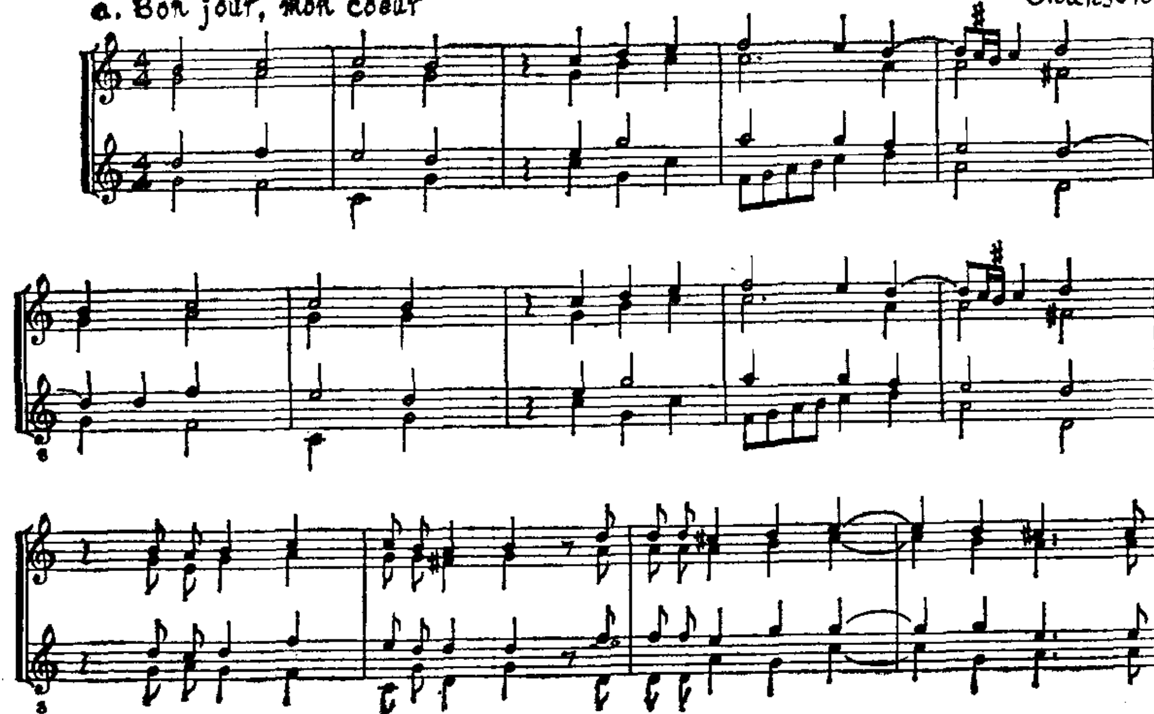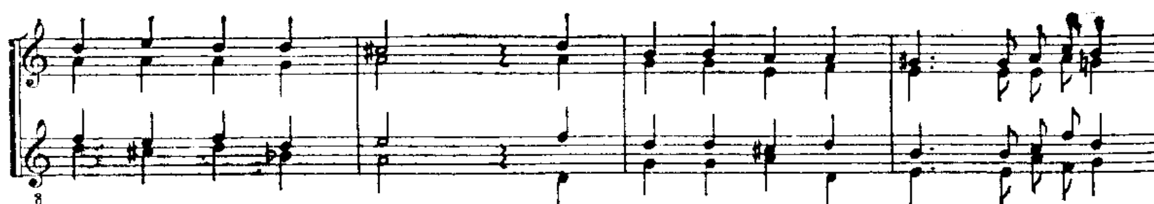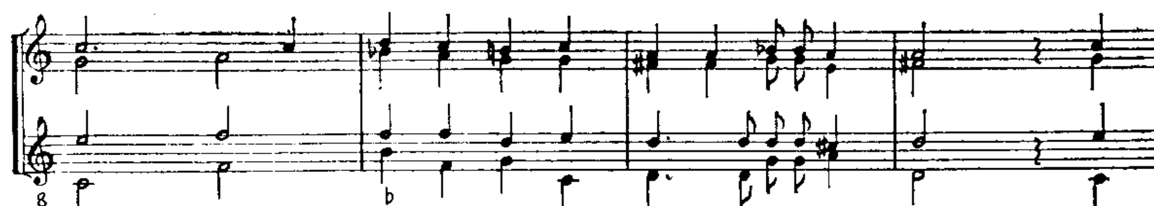












145. Orlando di Lasso
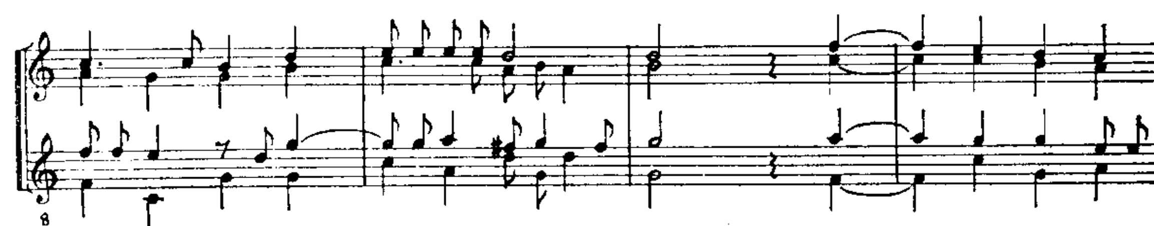
a. Bon jour, mon coeur
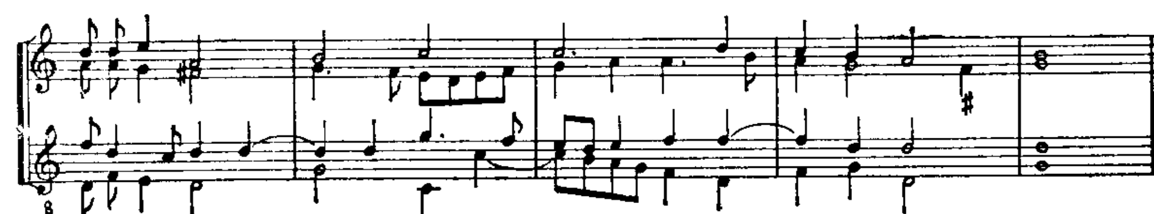
Chanson





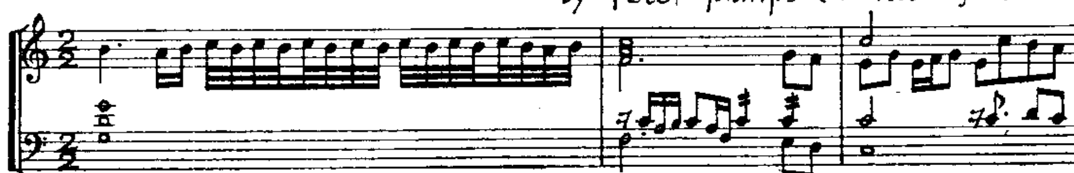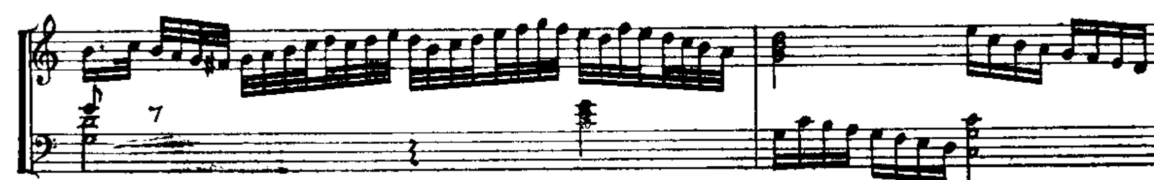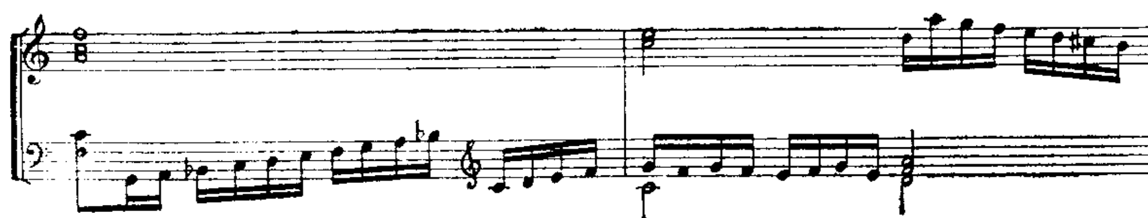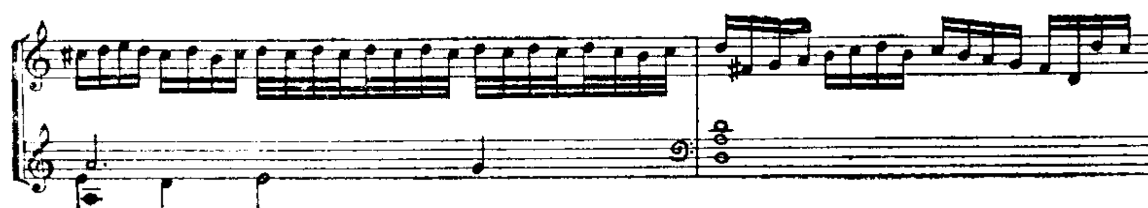






b. Bon jour, mon coeur
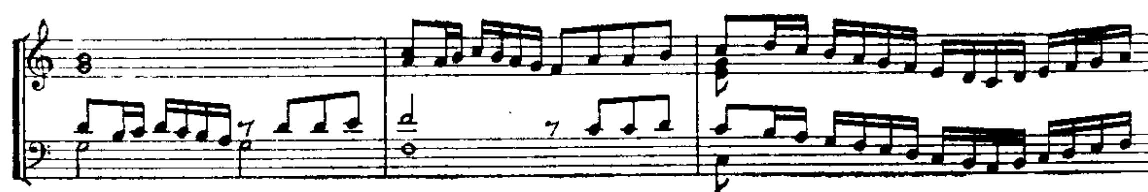
Keyboard arrangement
by Peter Philips (c. 1560–after 1633)
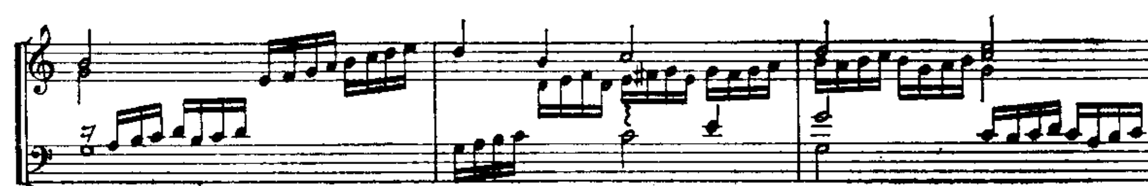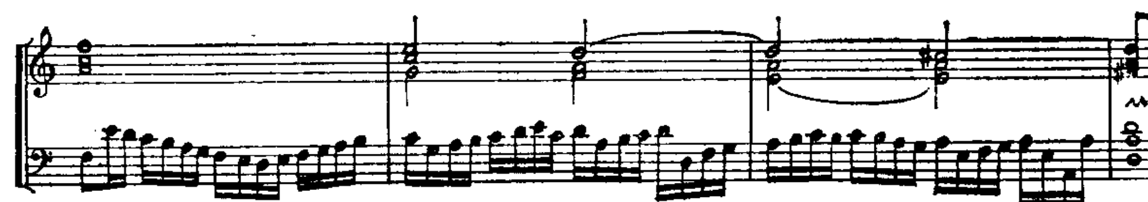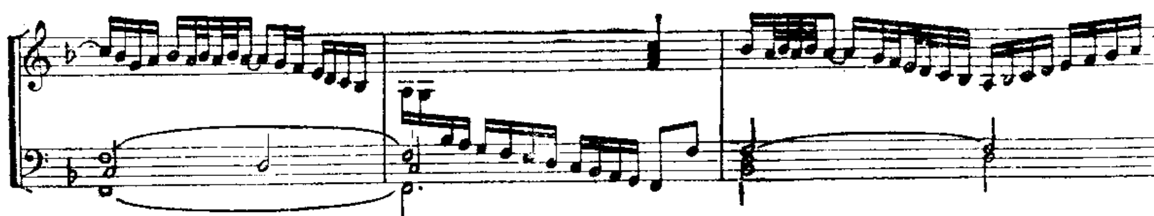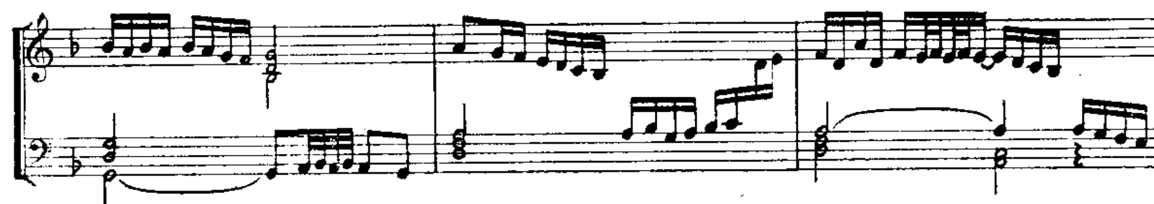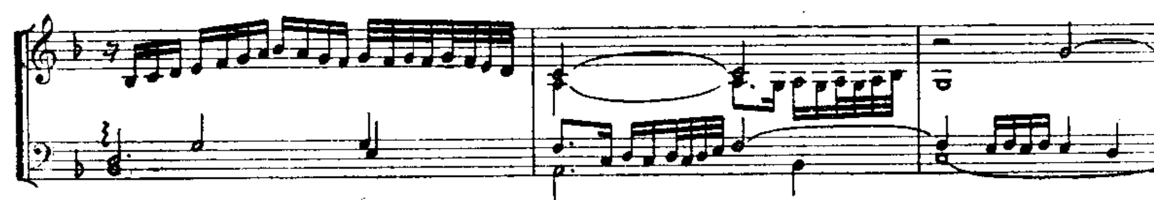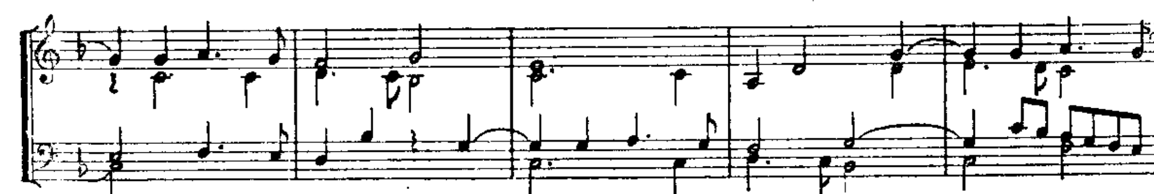














153. Claudio Merulo (1533–1604)
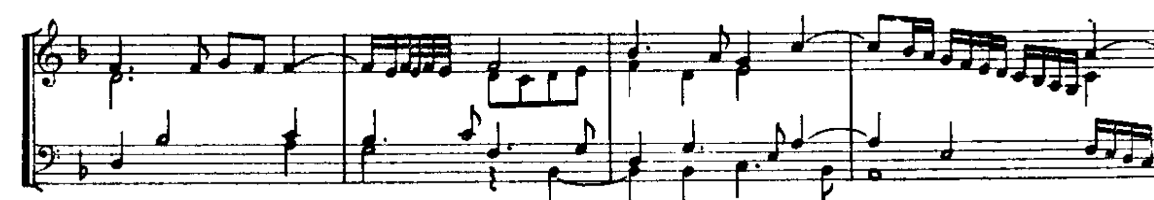
Toccata
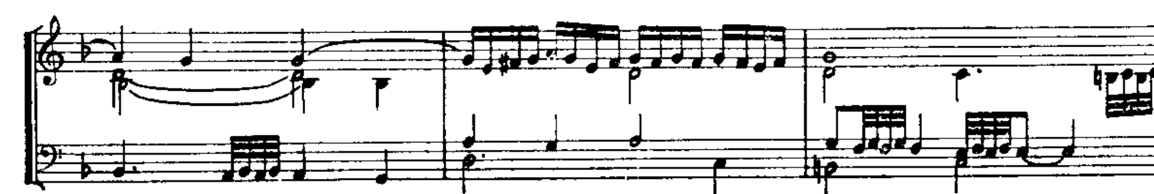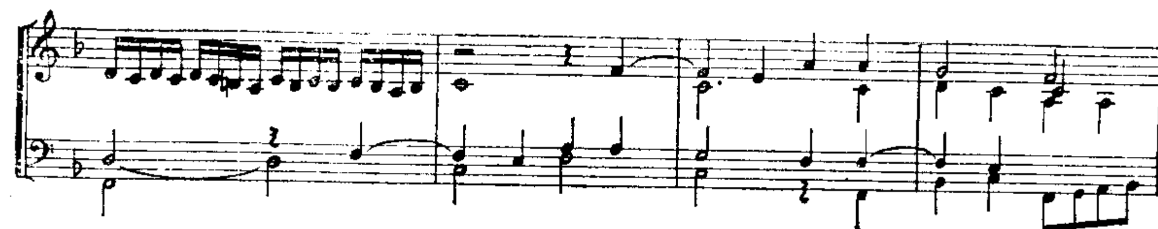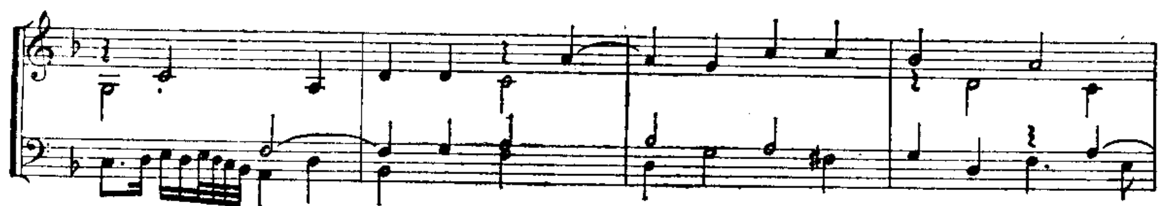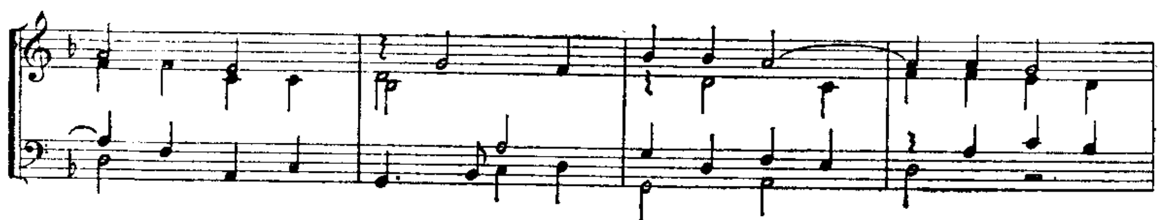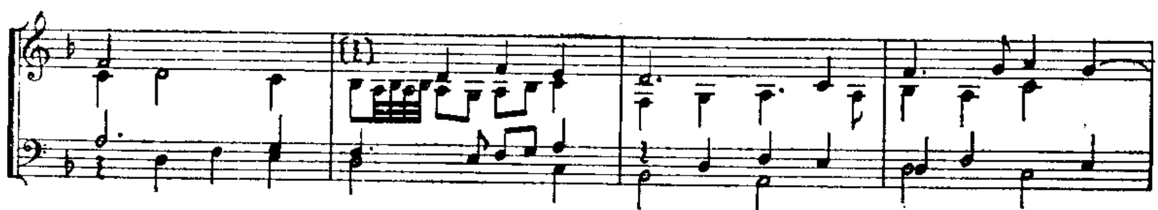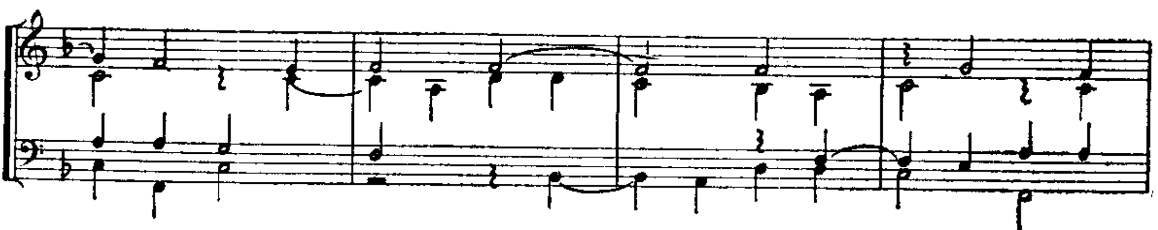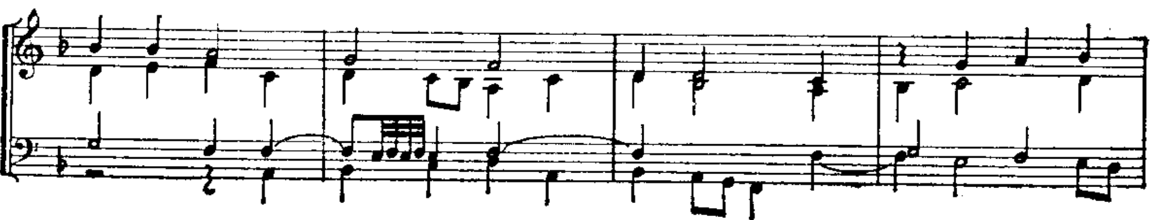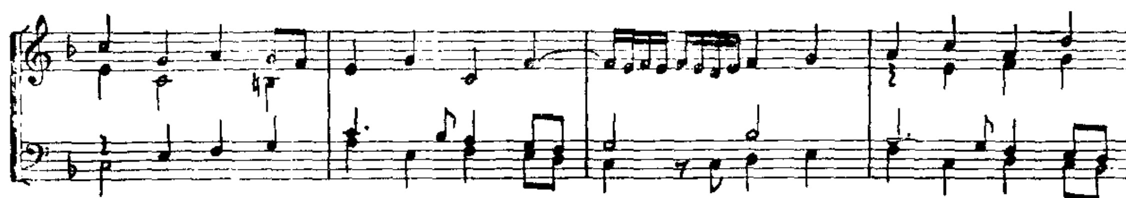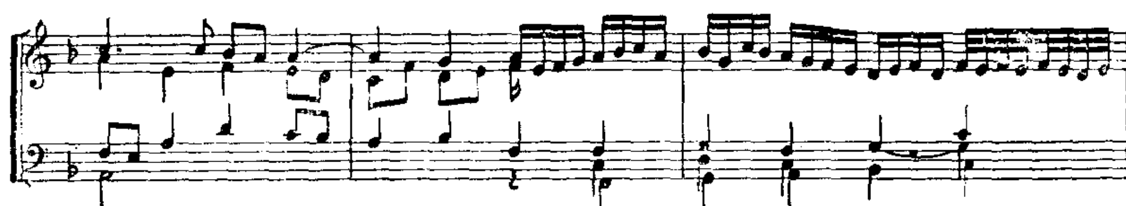
















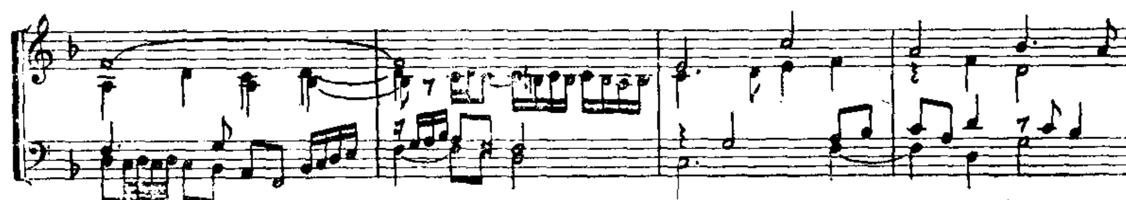
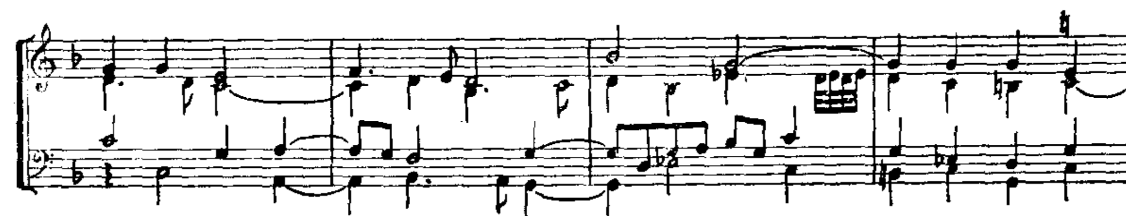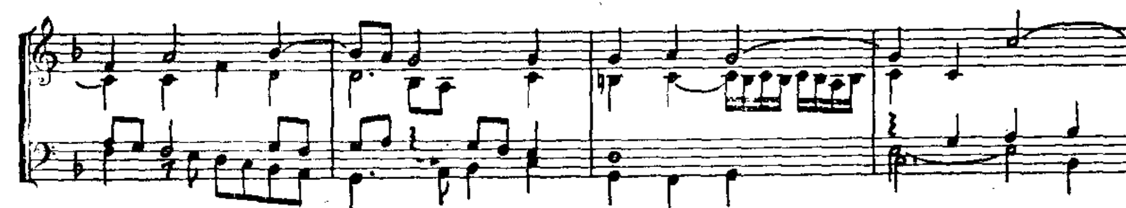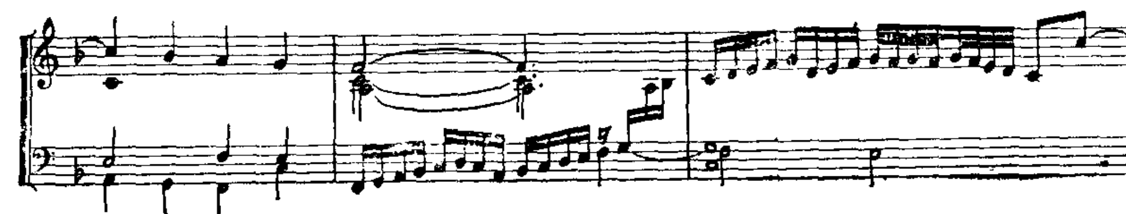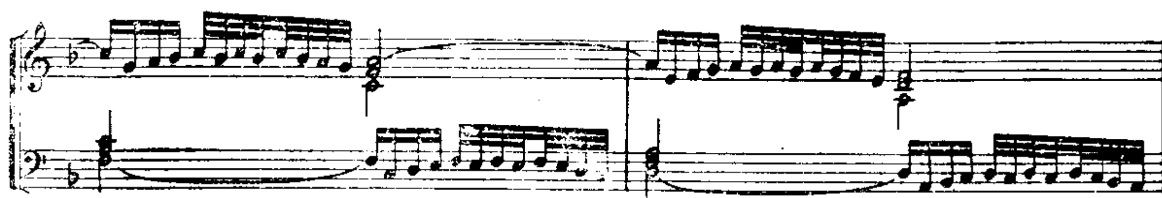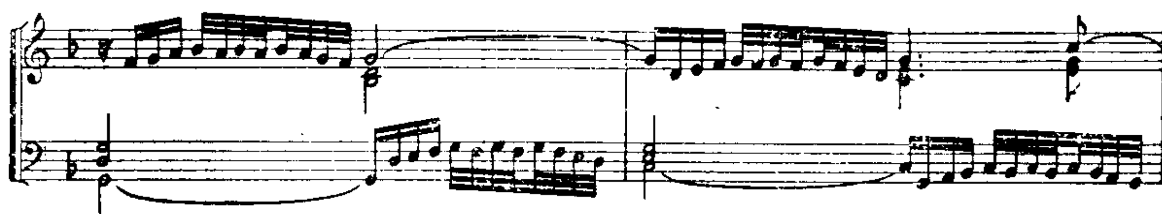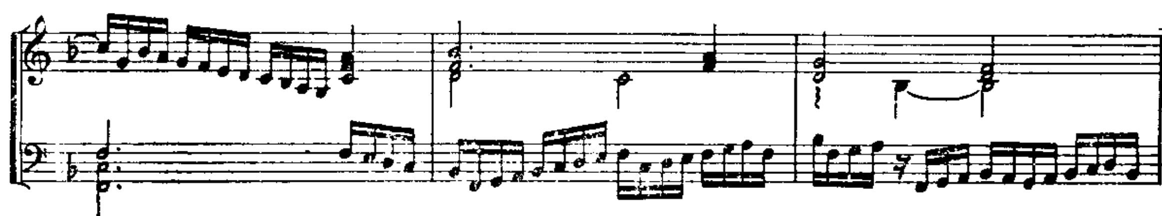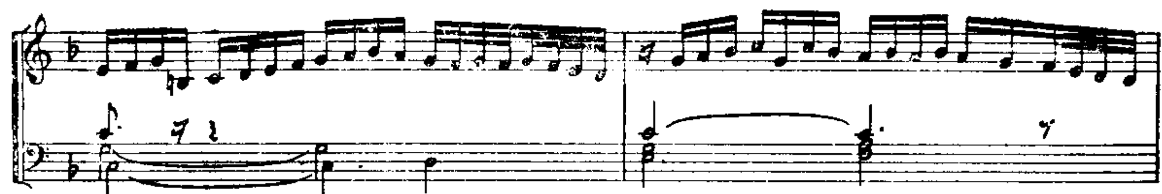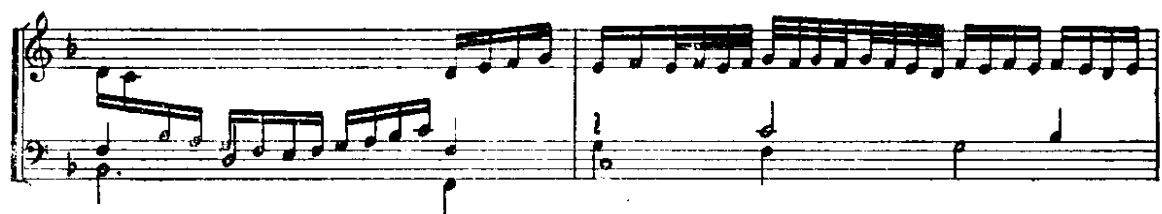








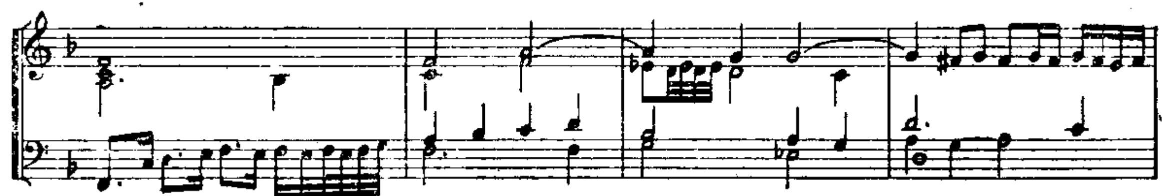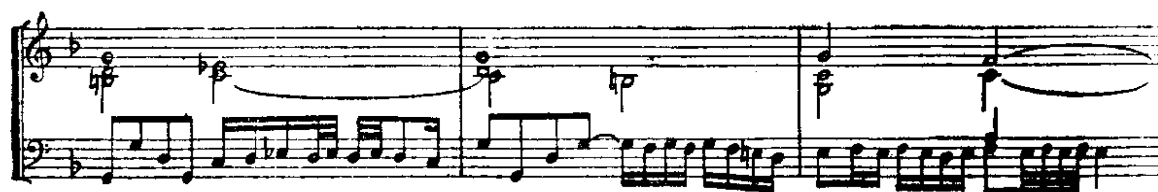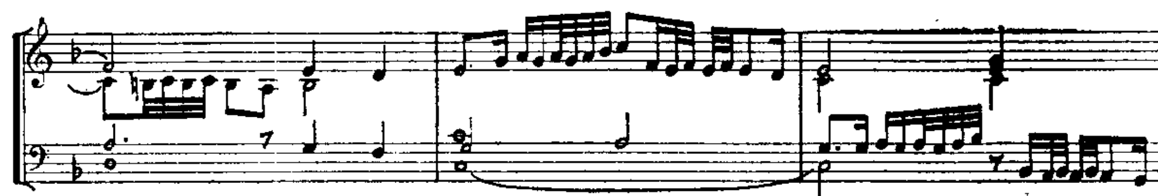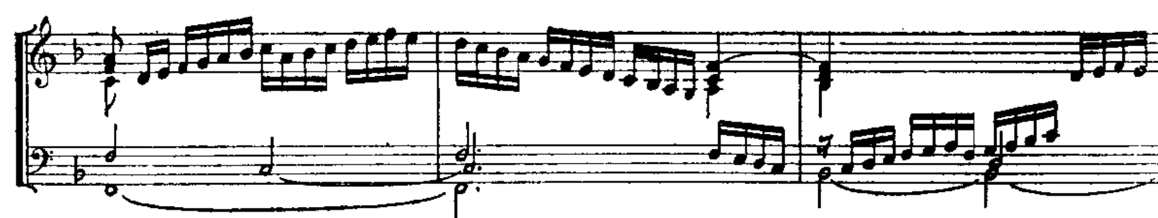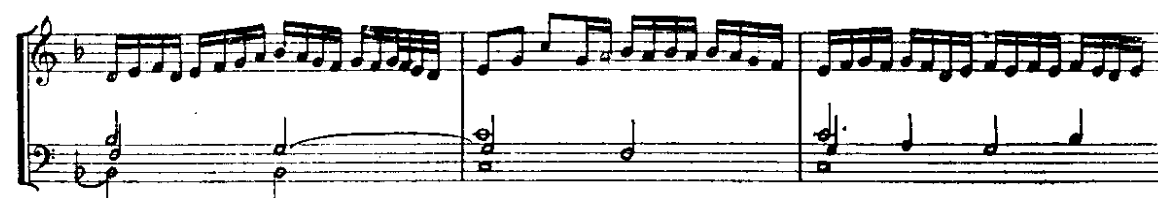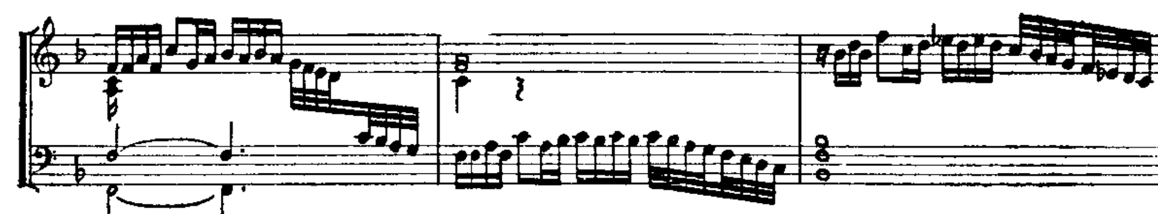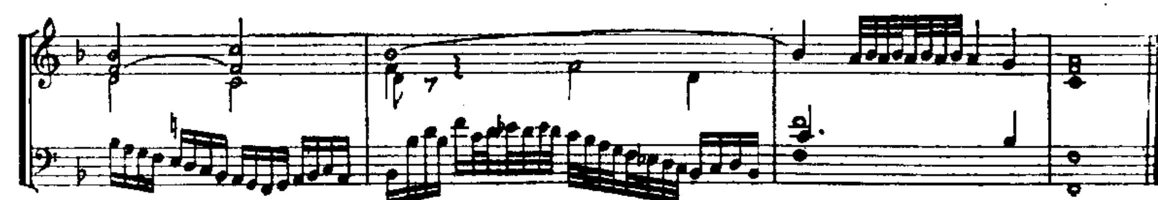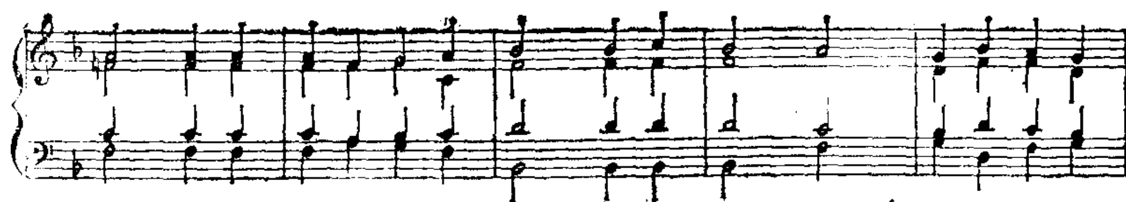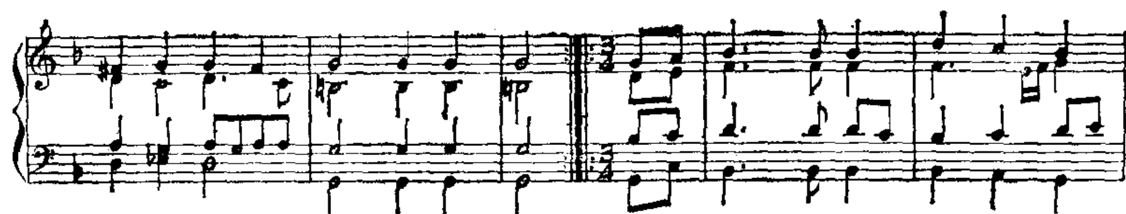















154. Passamezzo antico
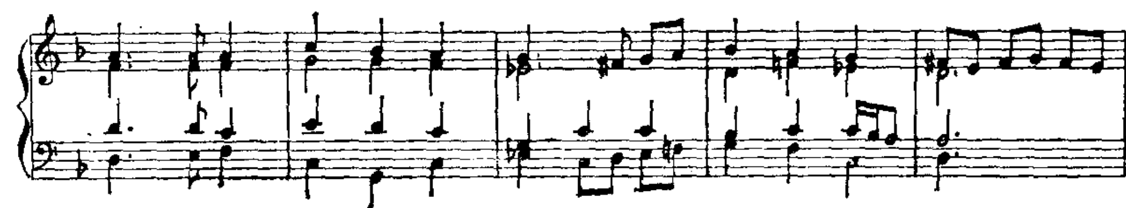
a.
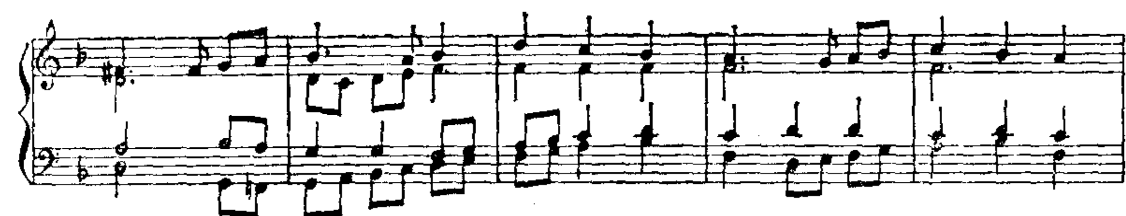
Nicolaus Ammerbach (c. 1530 – 1597)
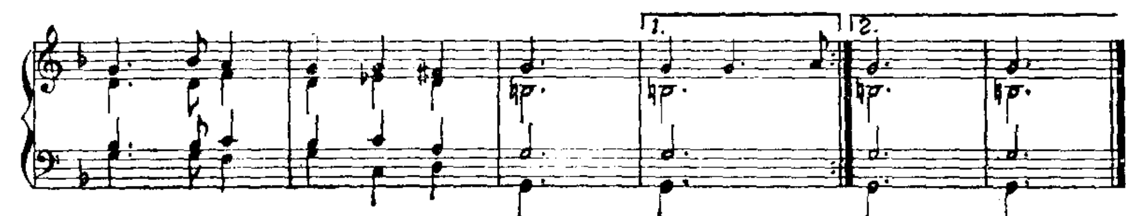
1. 2.
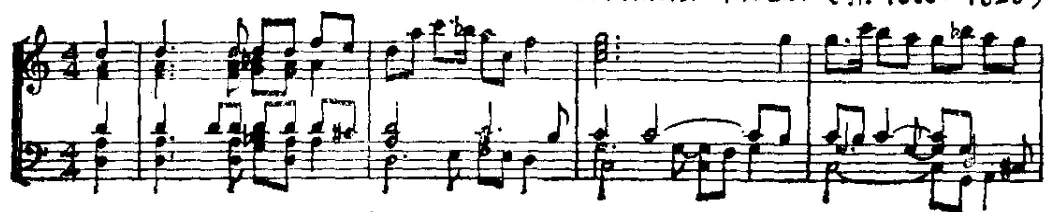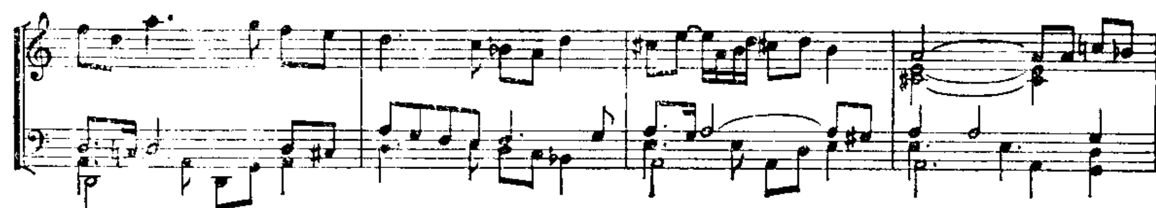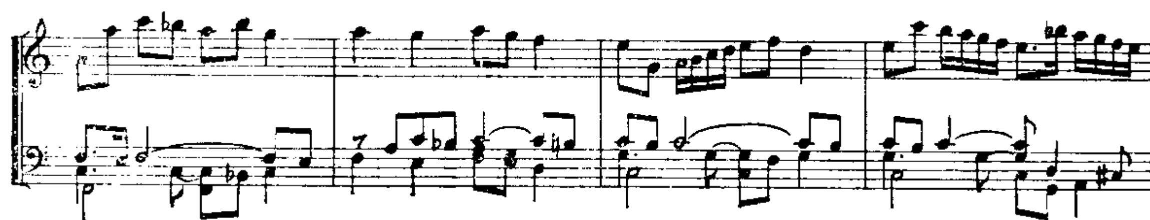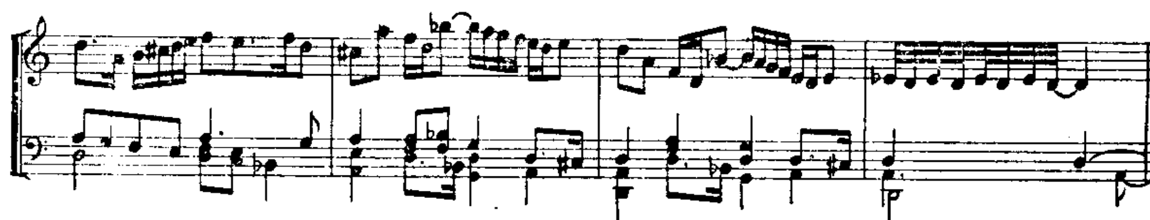










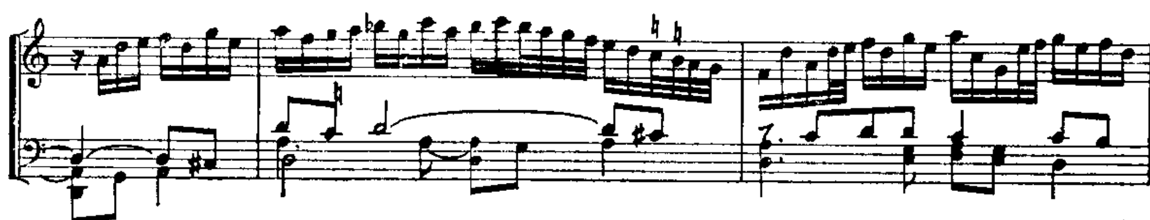
Giovanni Picchi (fl. 1600–1620)
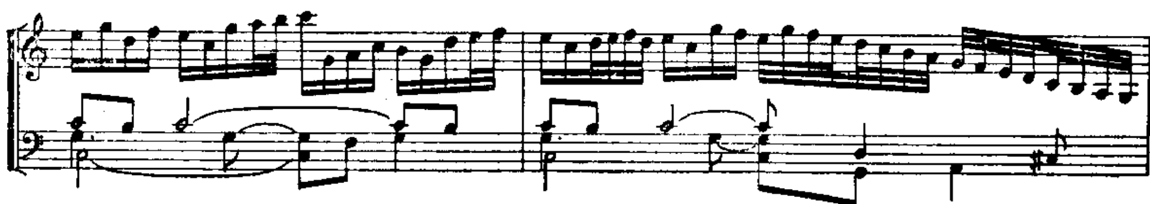


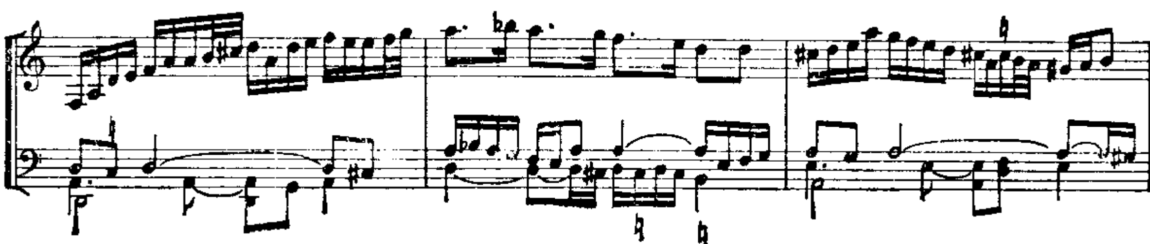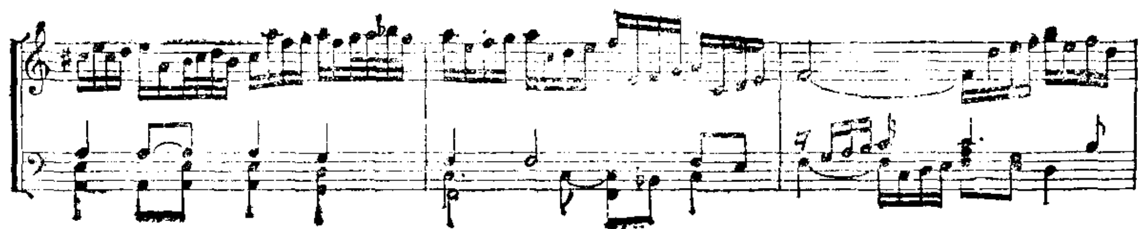


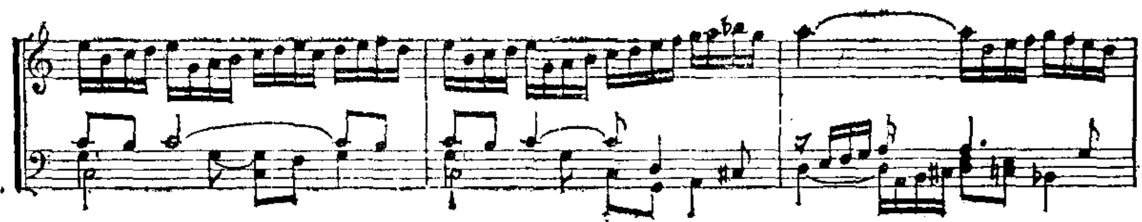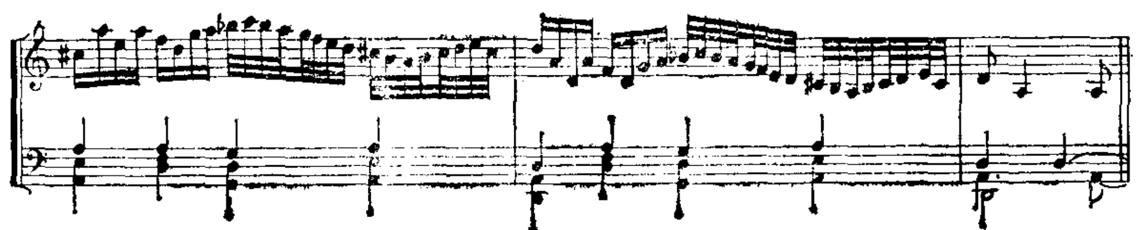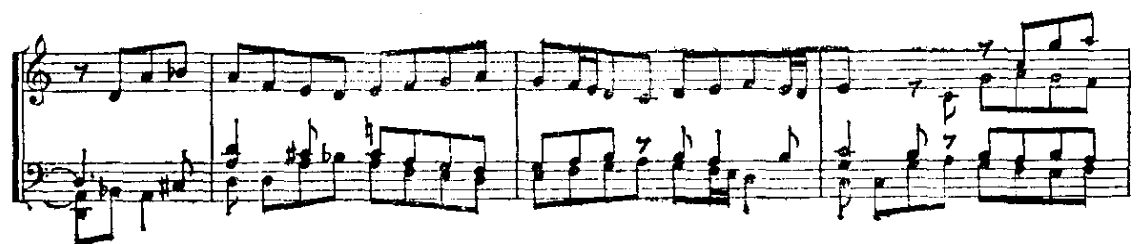


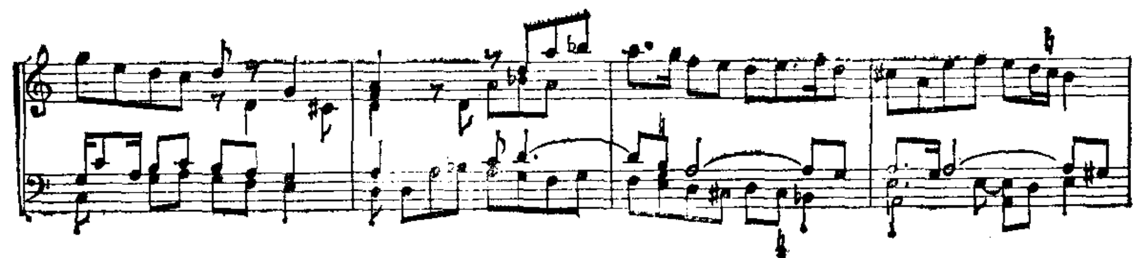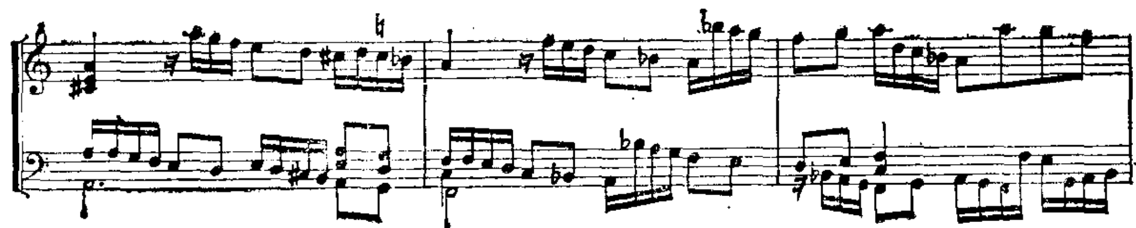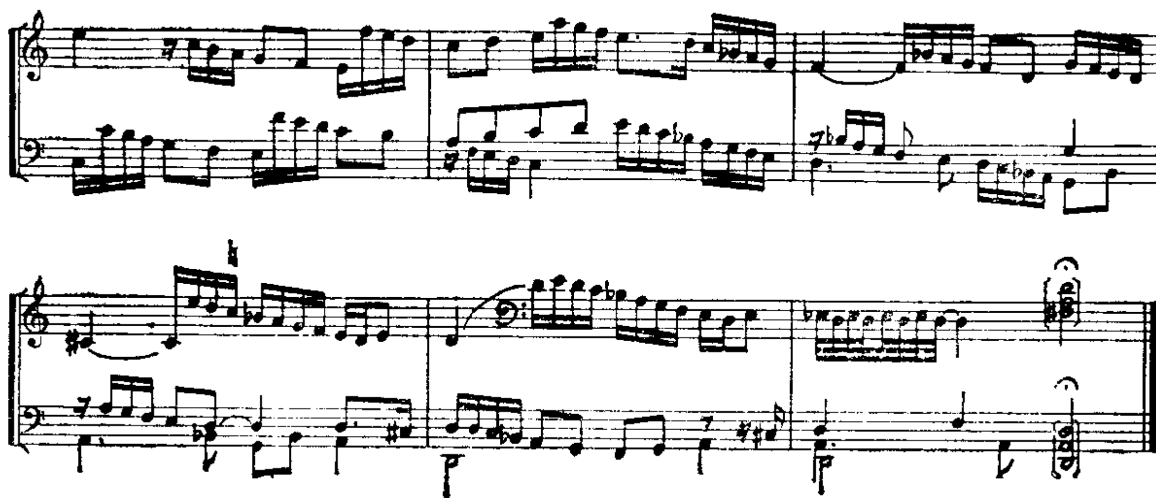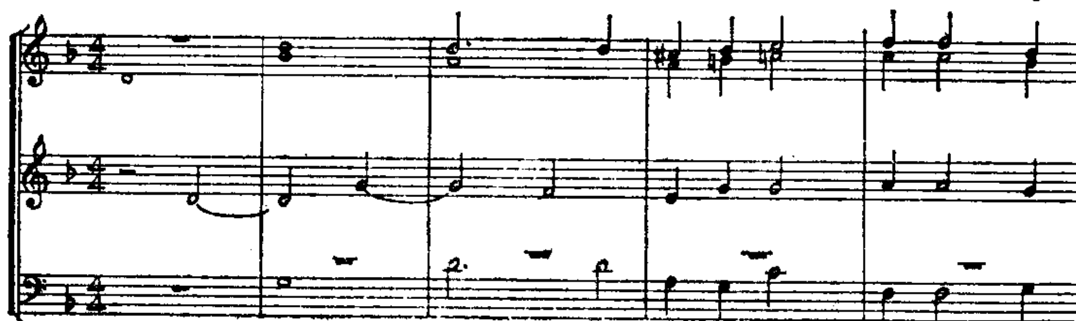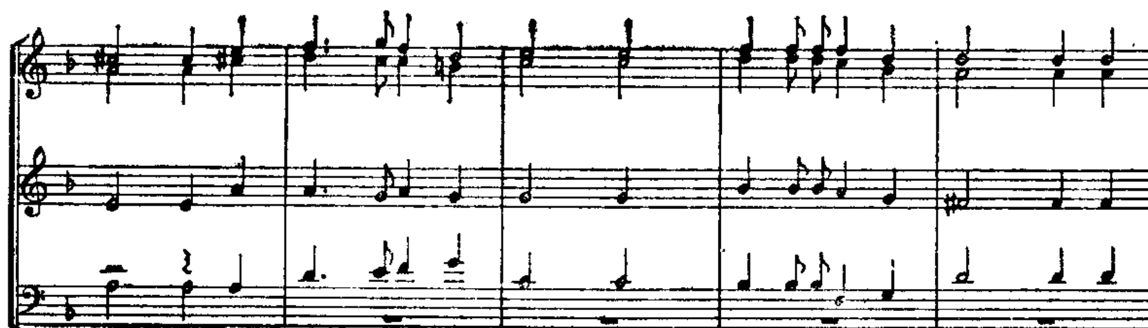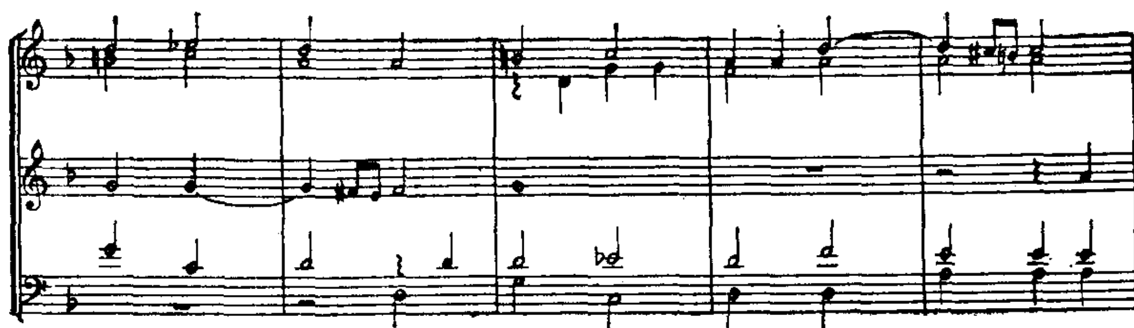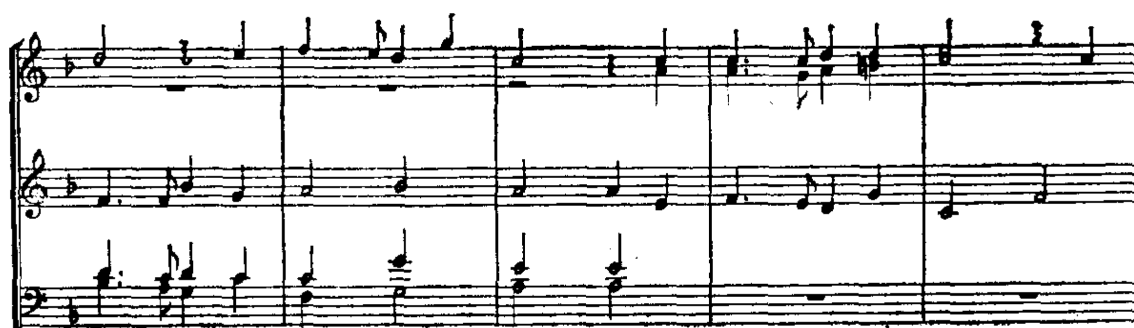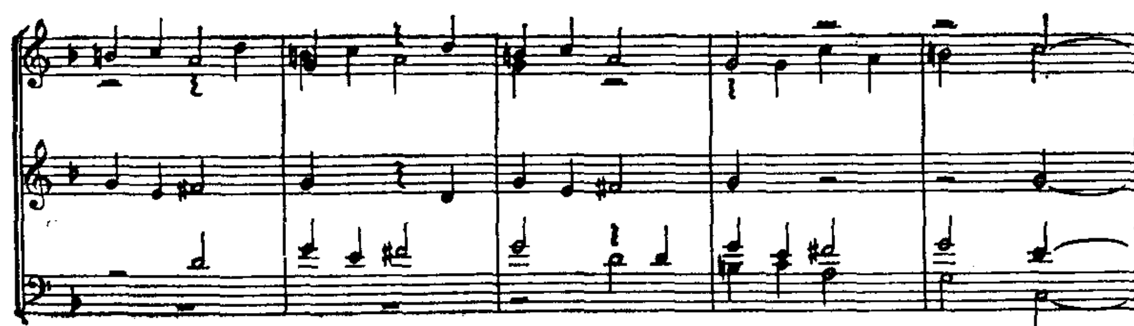










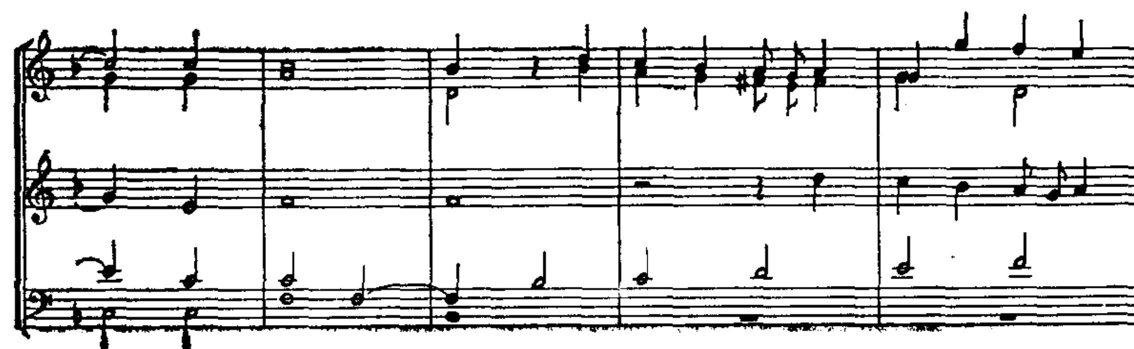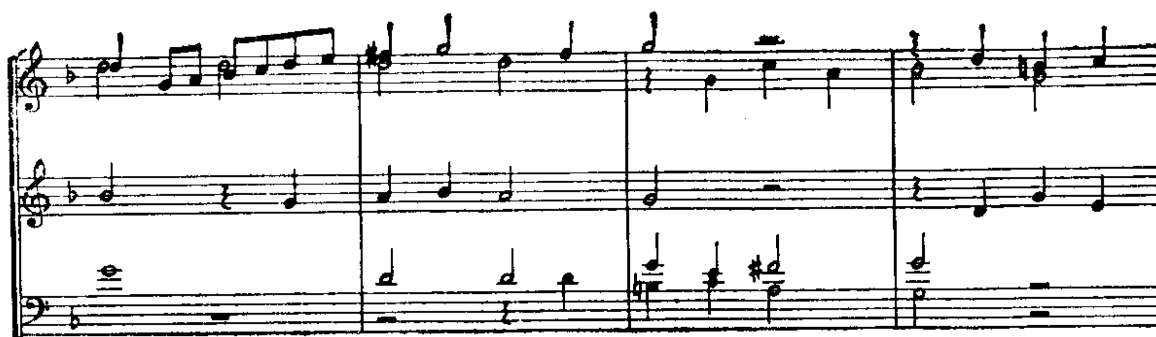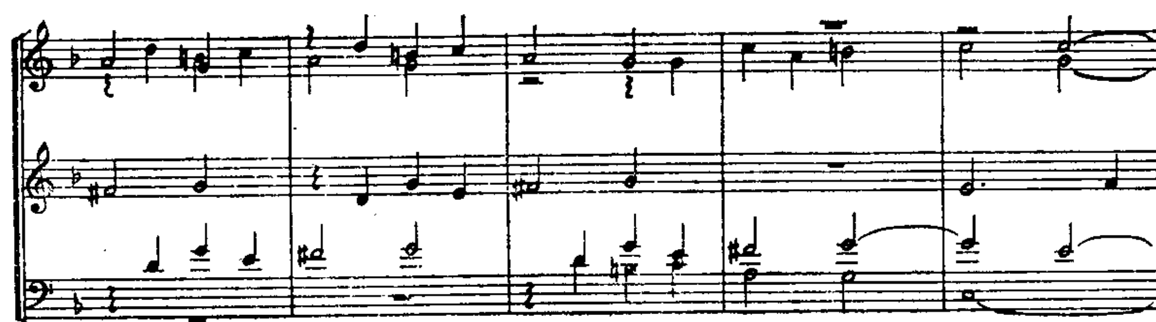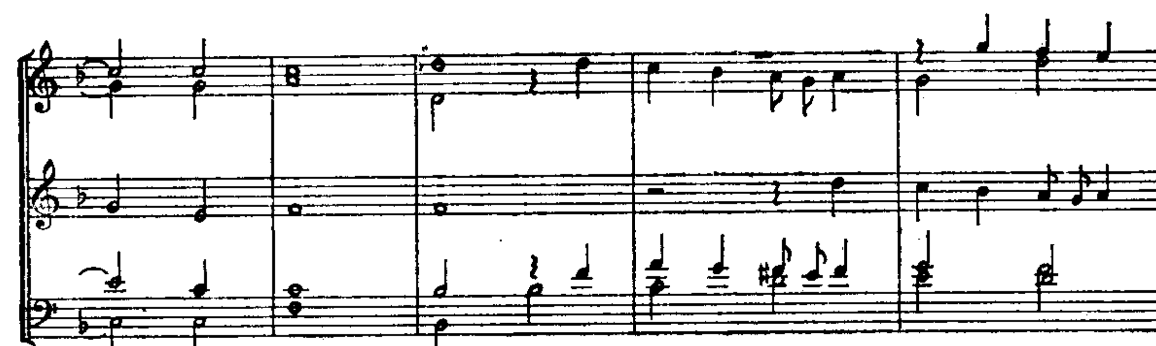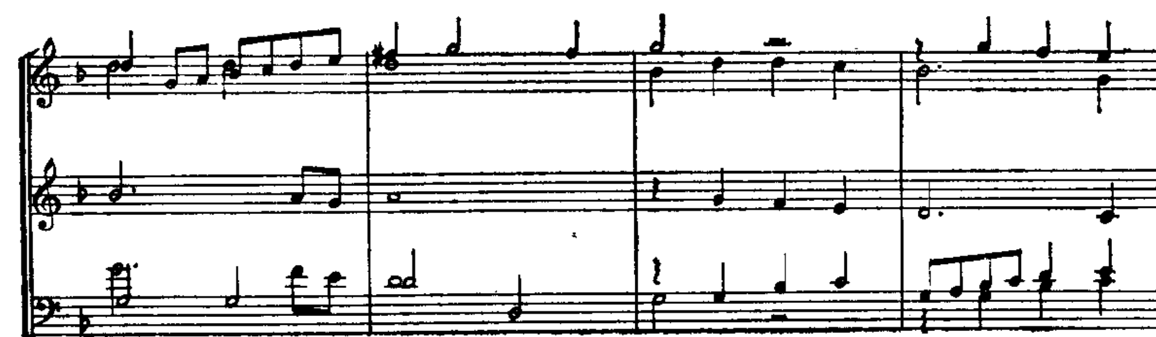

155. Luca Marenzio (c. 1560 – 1599)
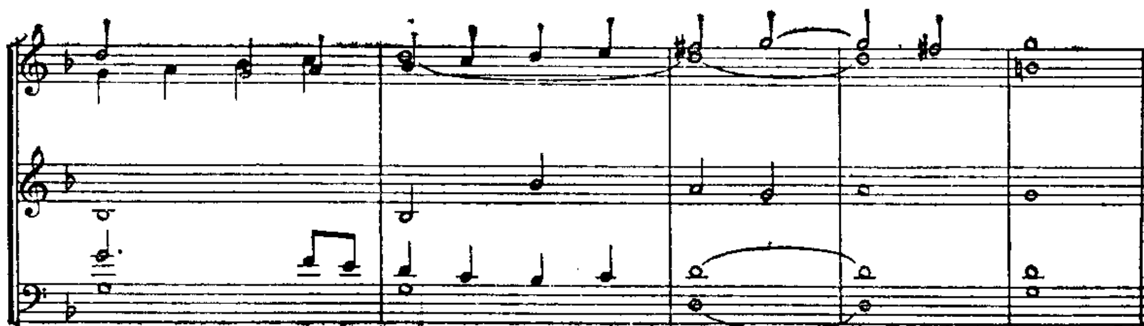
Madonna mia gentil | Madrigal
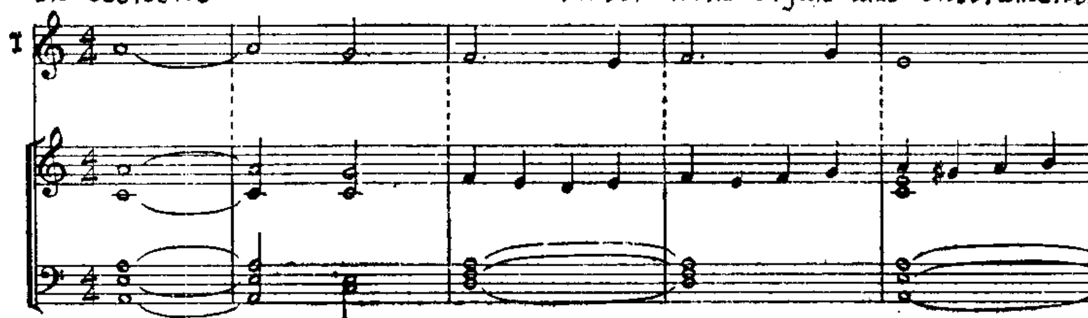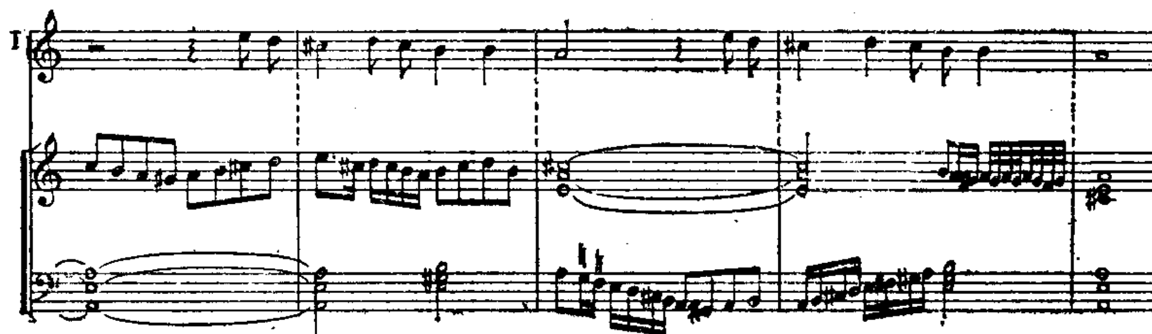










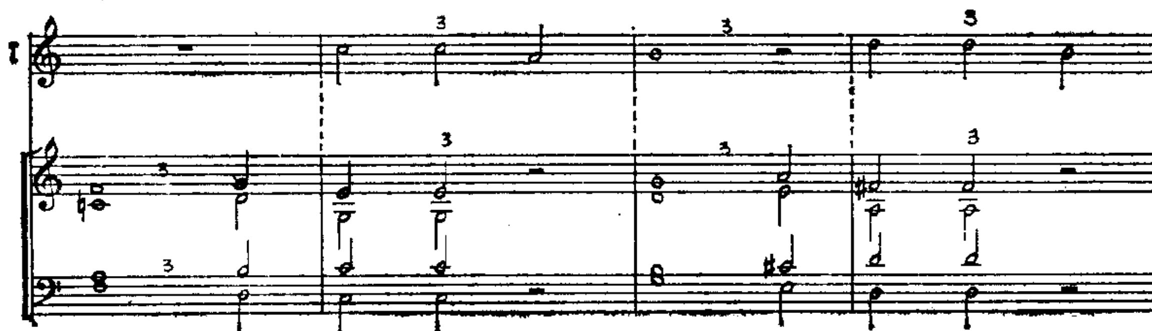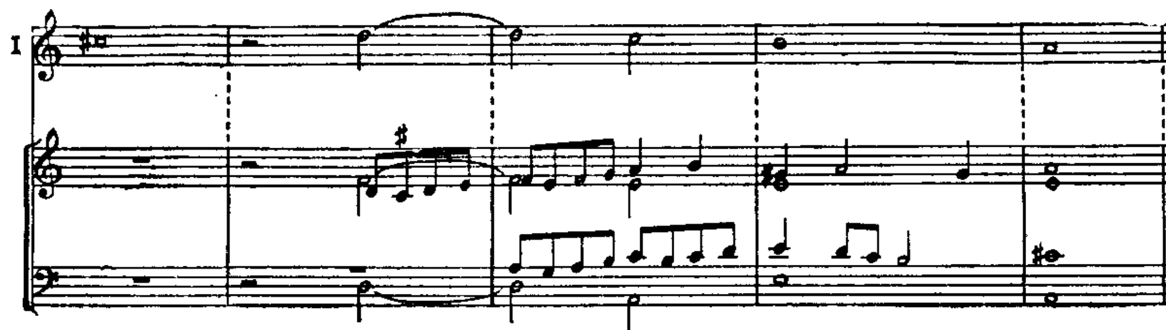



157. Giovanni Gabrieli (1557–1612)
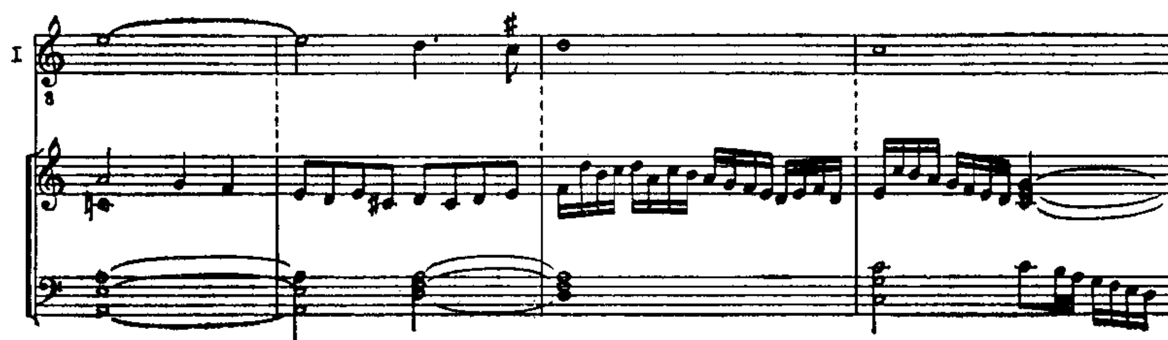
In ecclesiis — Motet with Organ and Instruments
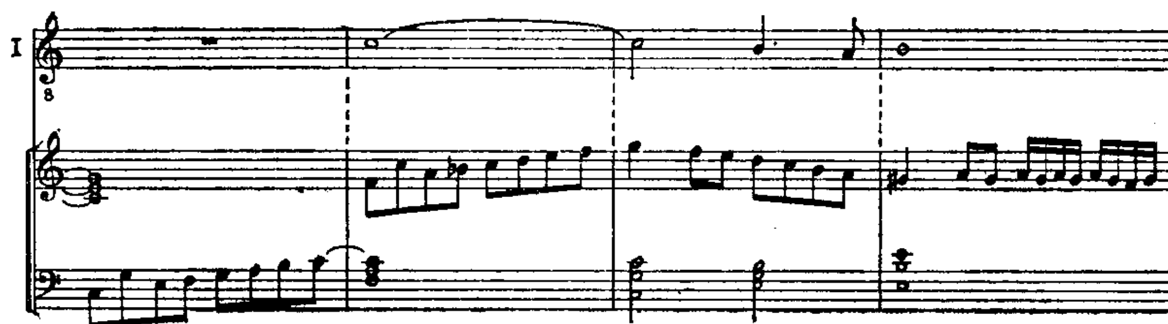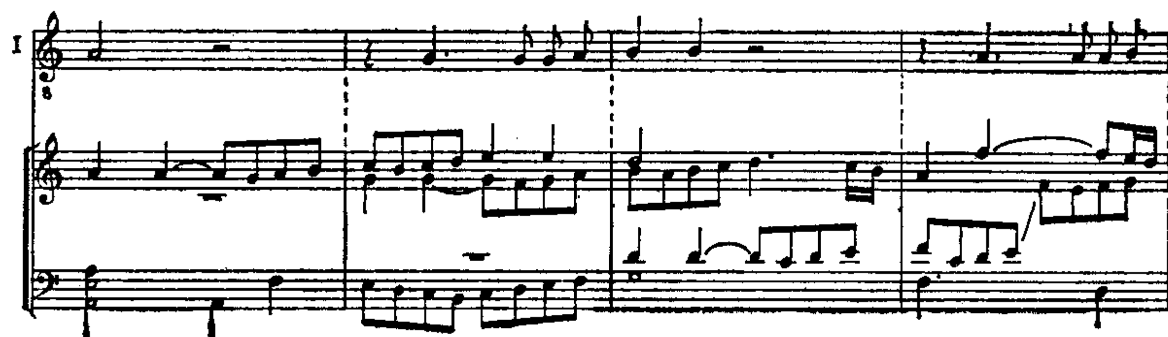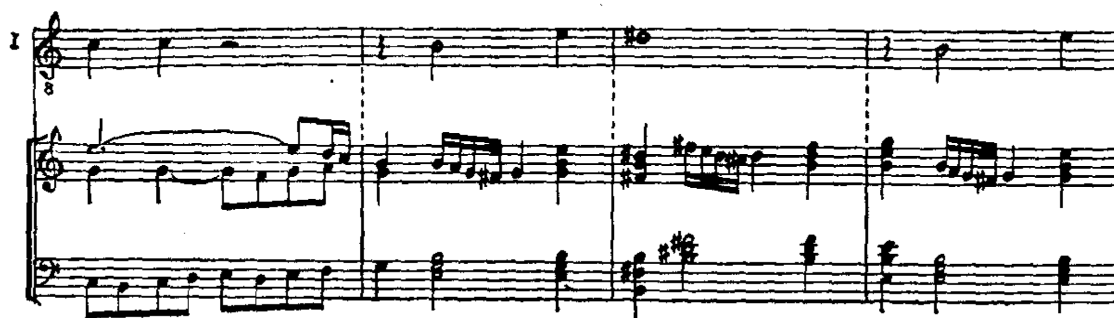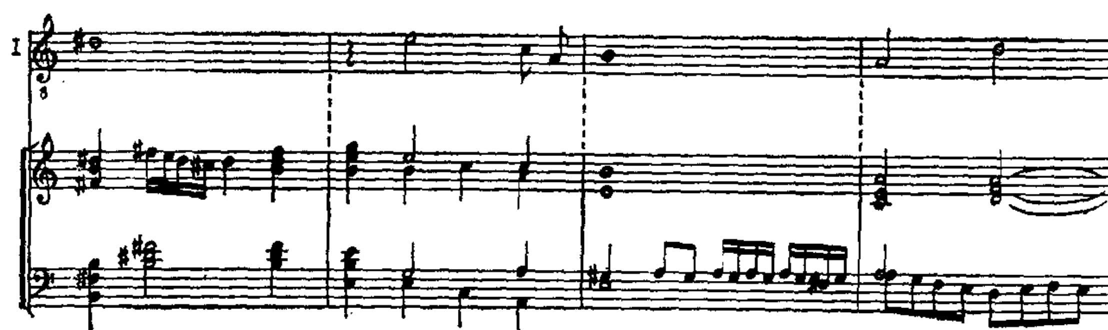







I

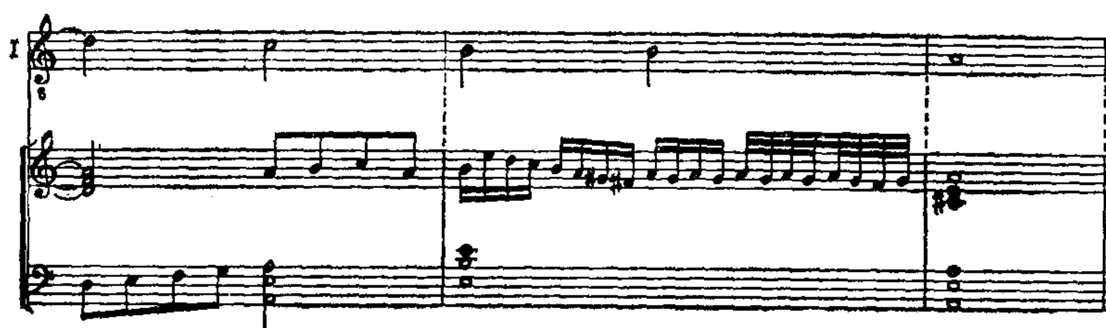

I

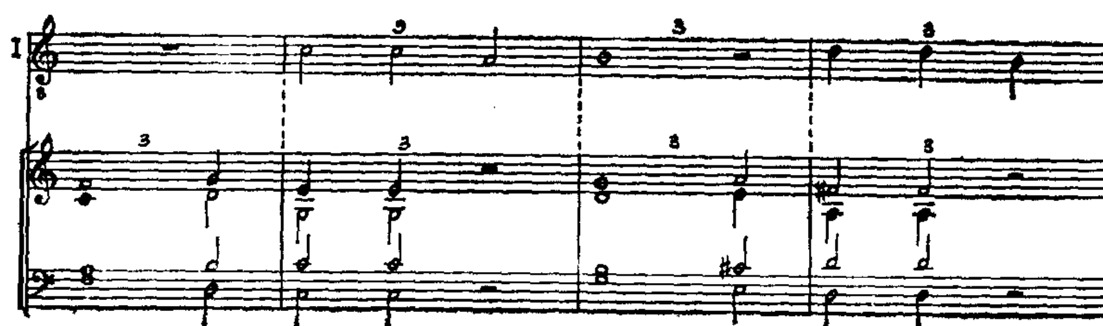

I

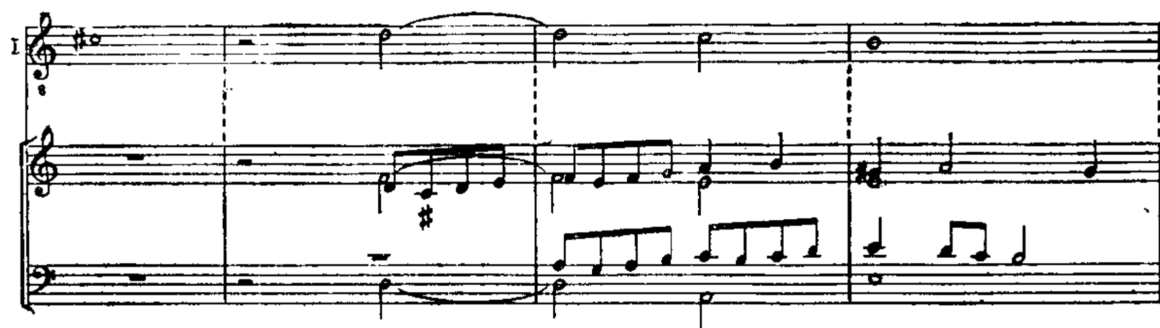

I

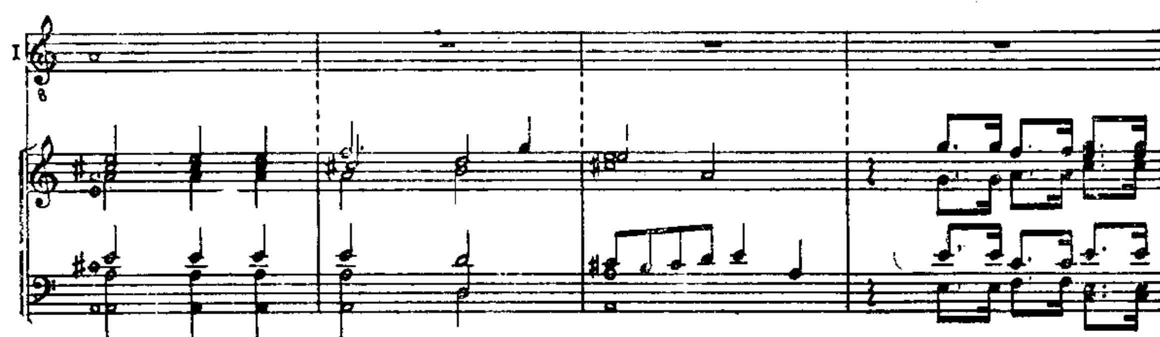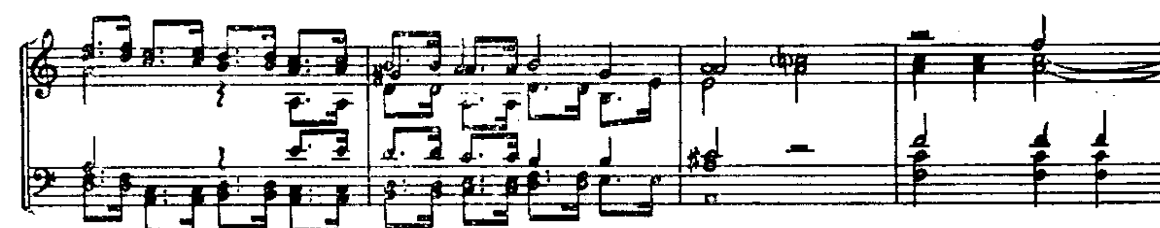




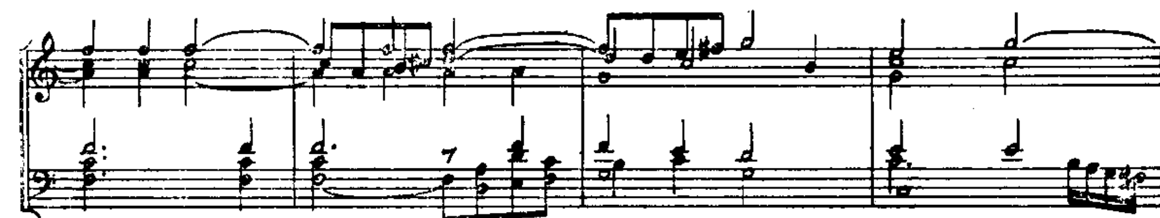


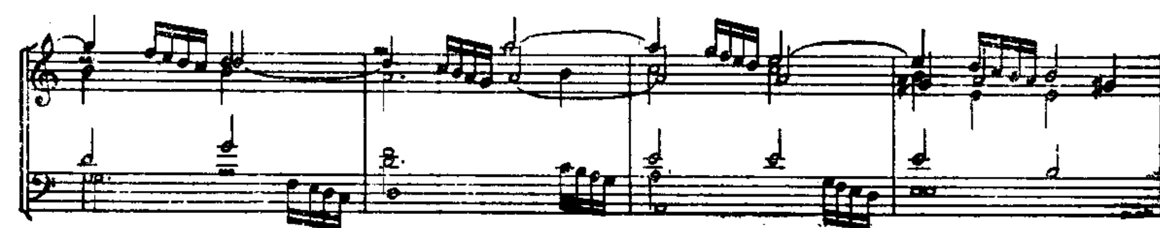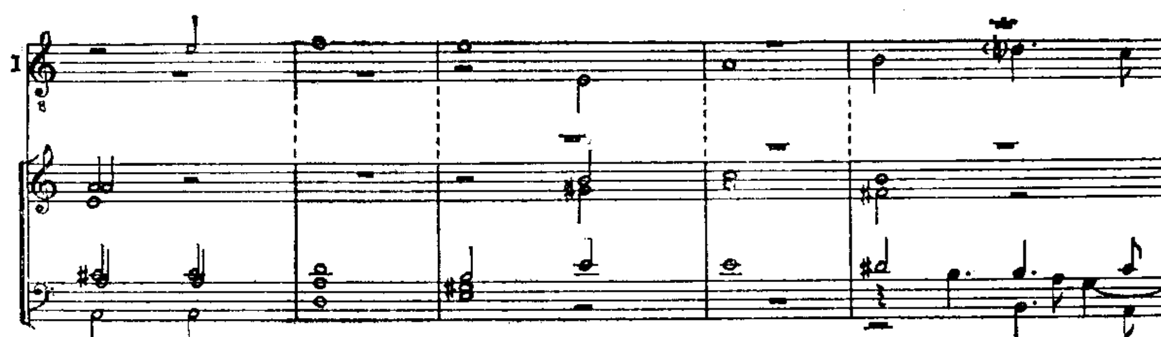



I

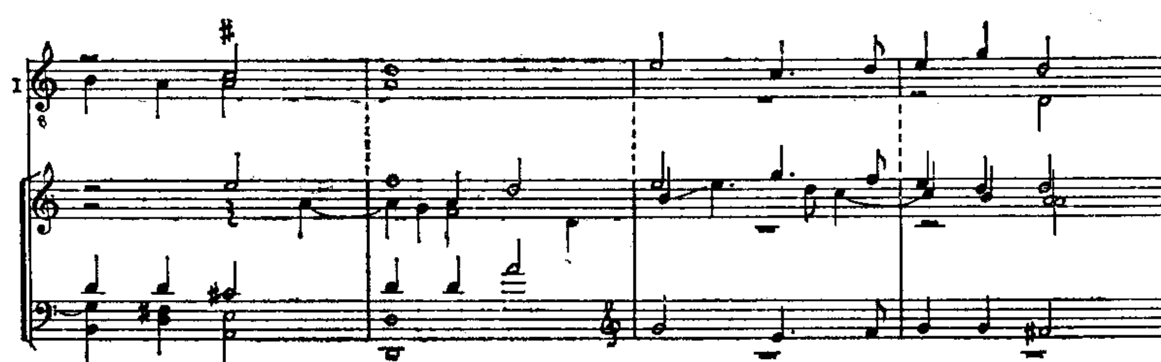

I

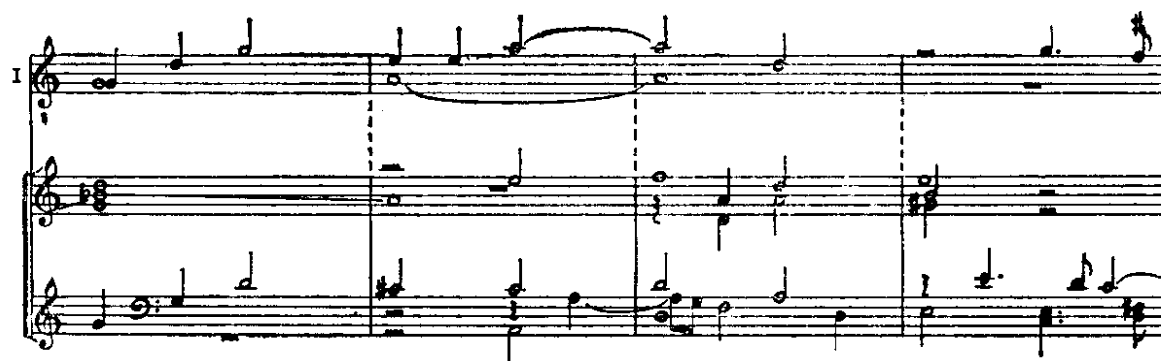


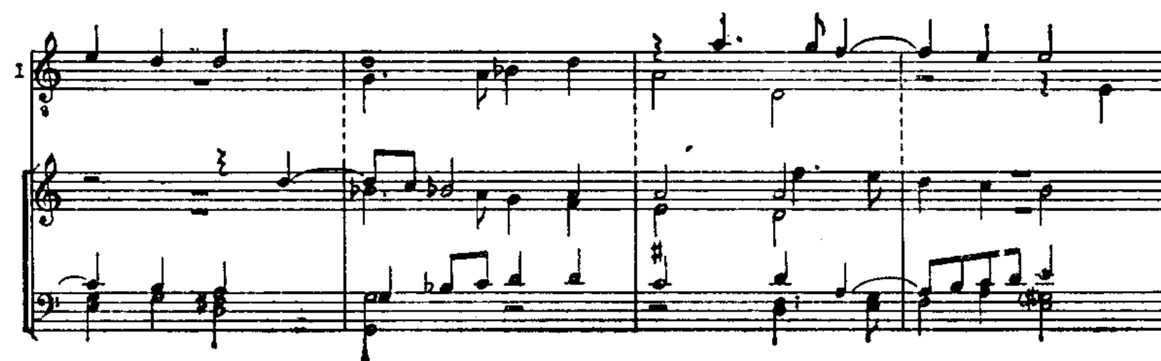


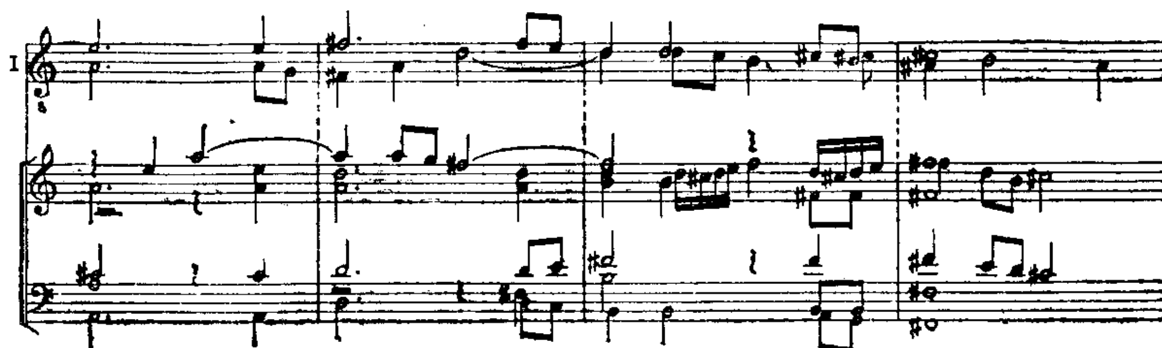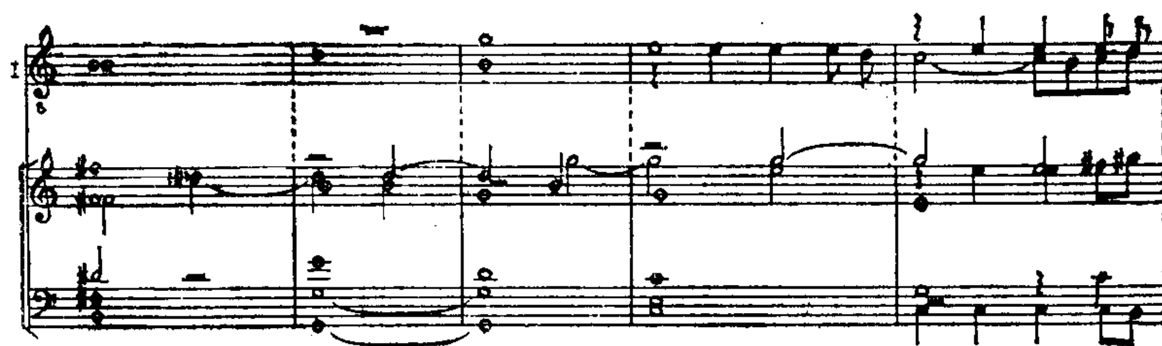



I

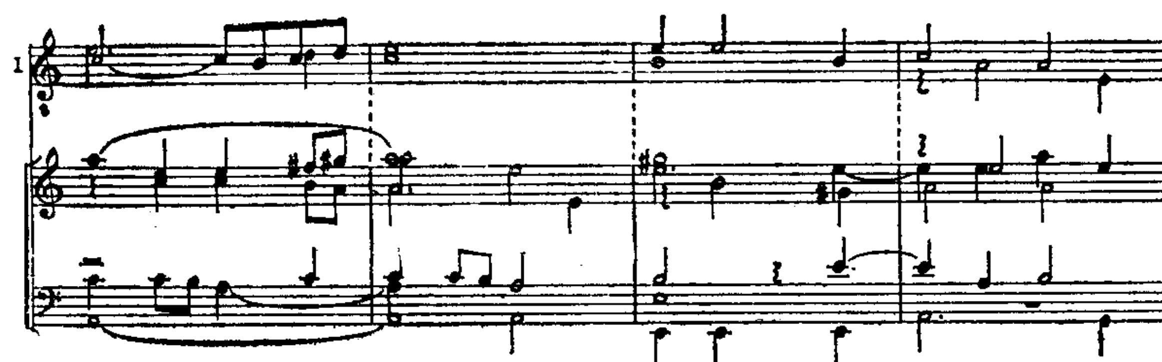

I

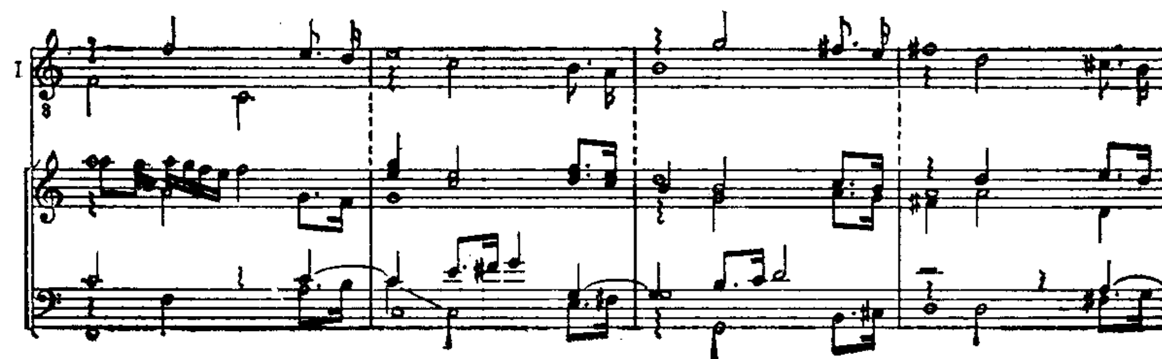

I


I


I


I


I


I

I

I

I

I
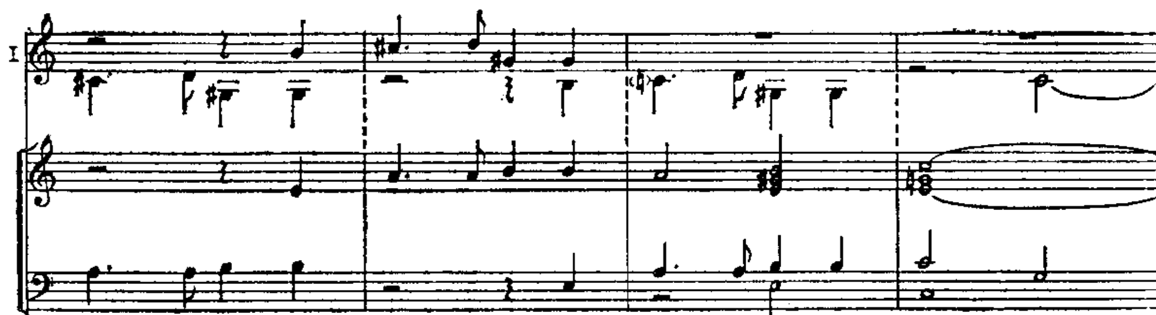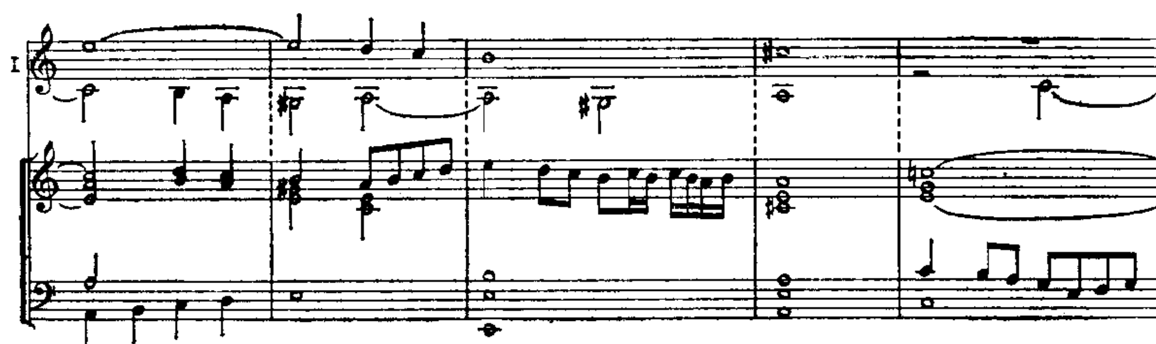
II
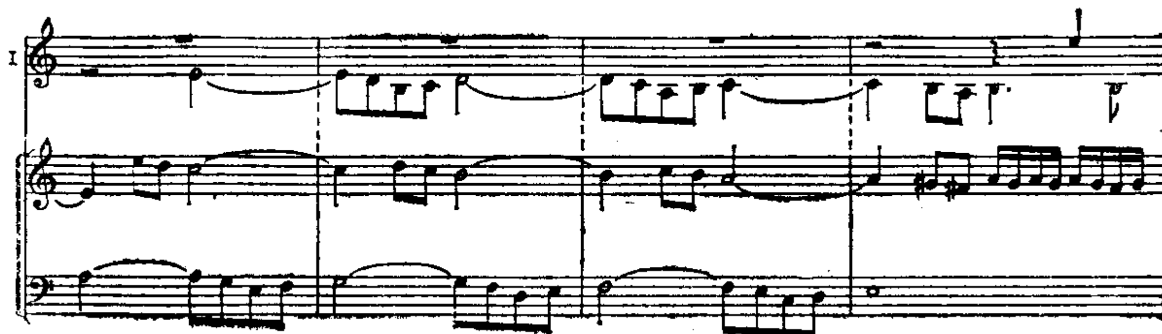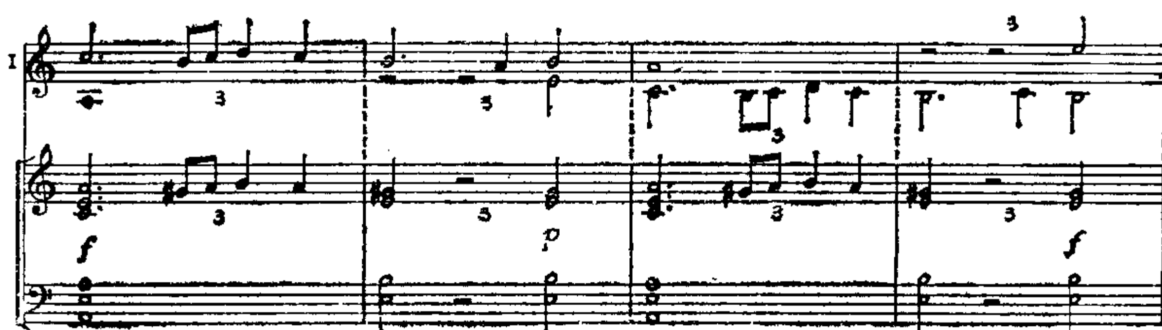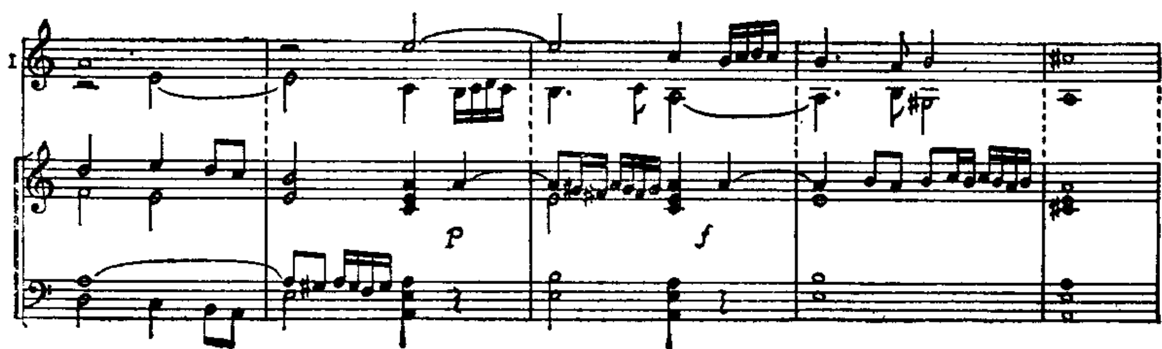
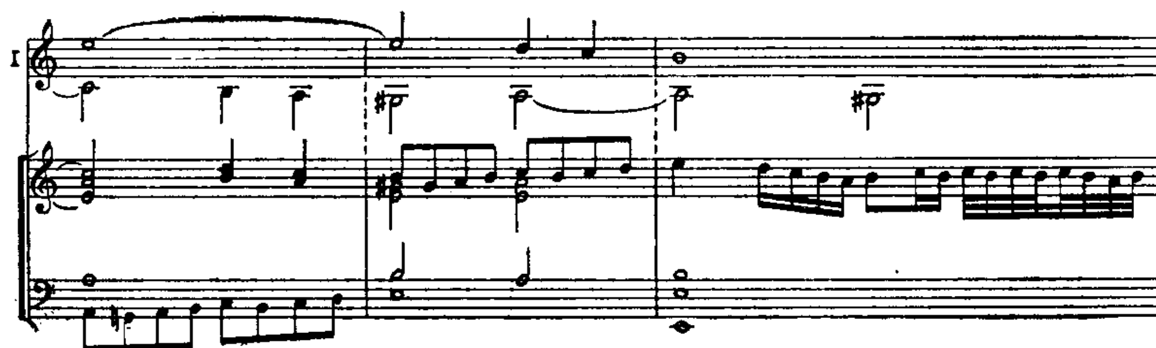
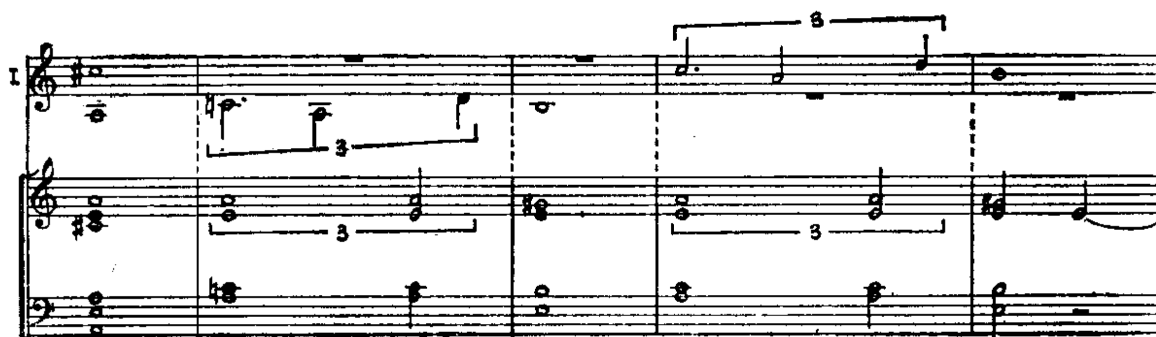
I

II

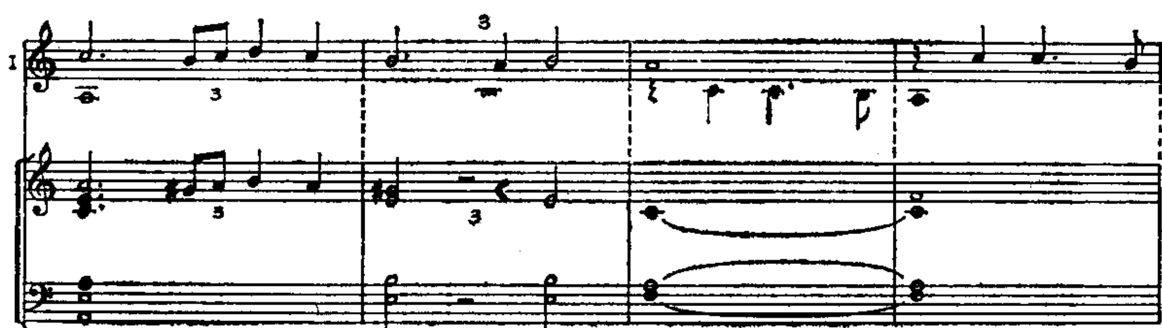
I

I


I

I

I

I
3
3
3
3






I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II
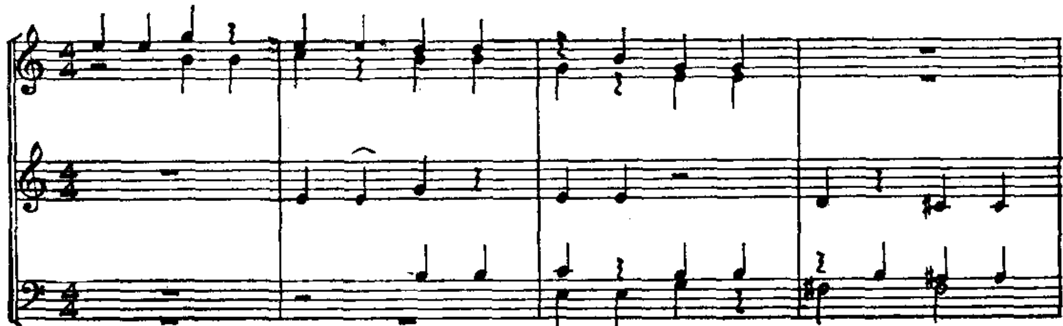
I
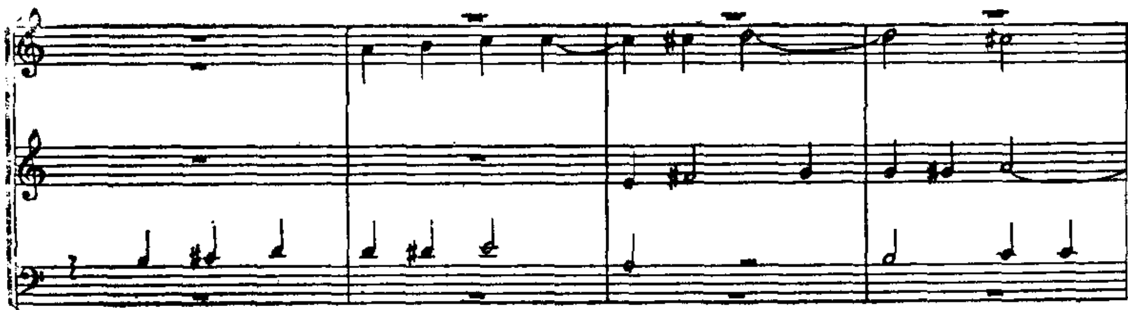
II
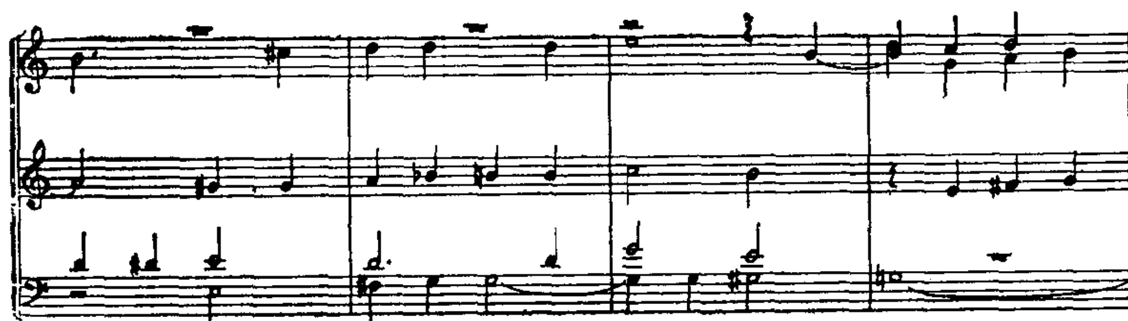
161. Carlo Gesualdo (c. 1560–1614)
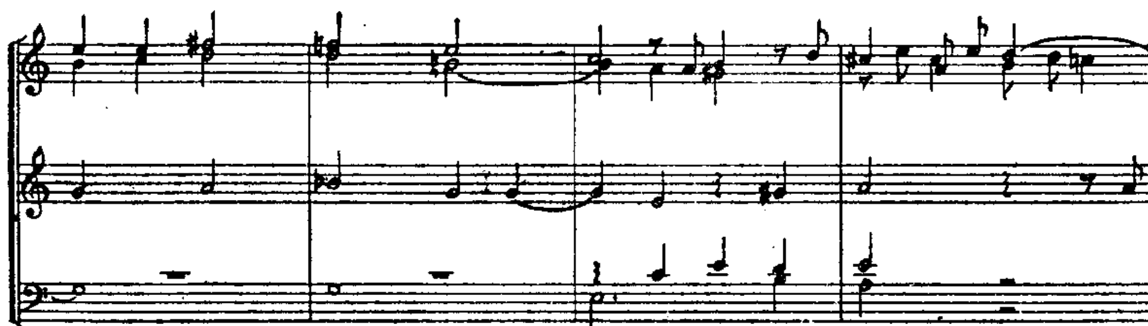
Io pur respiro
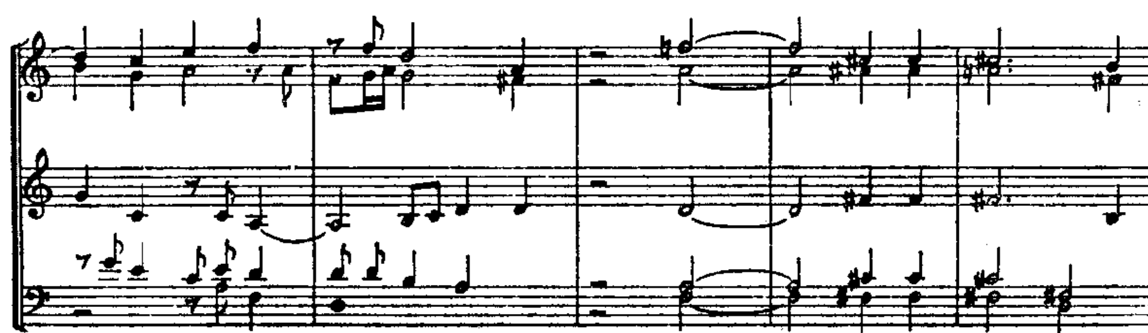
Madrigal
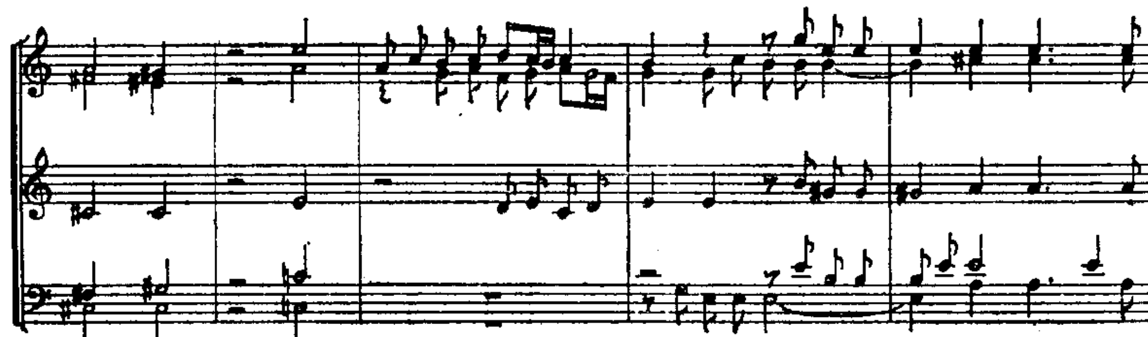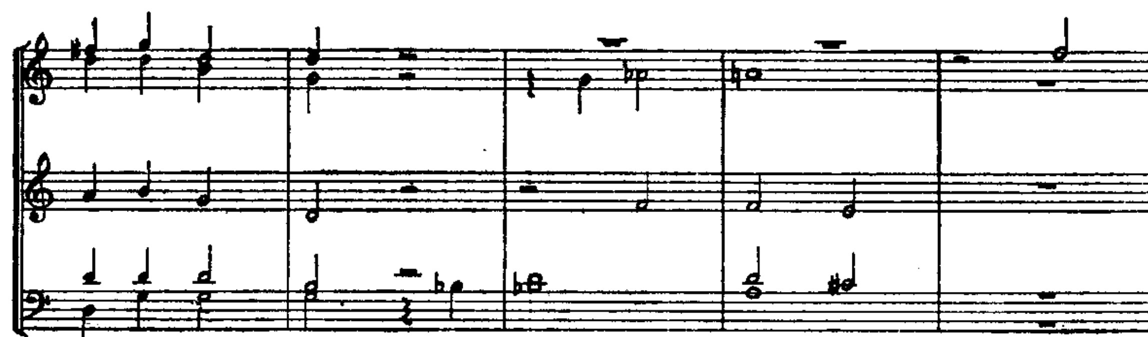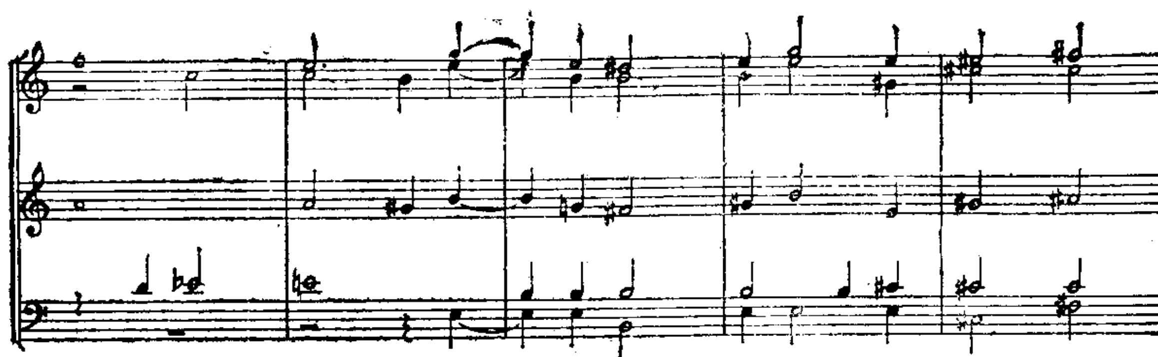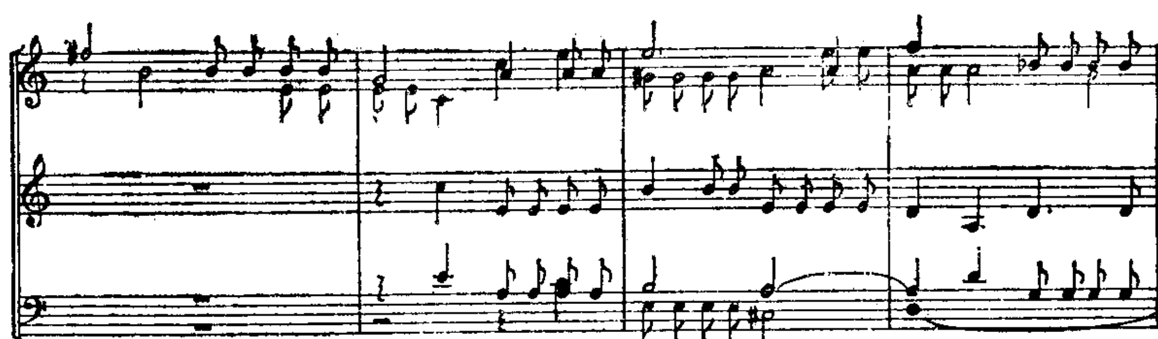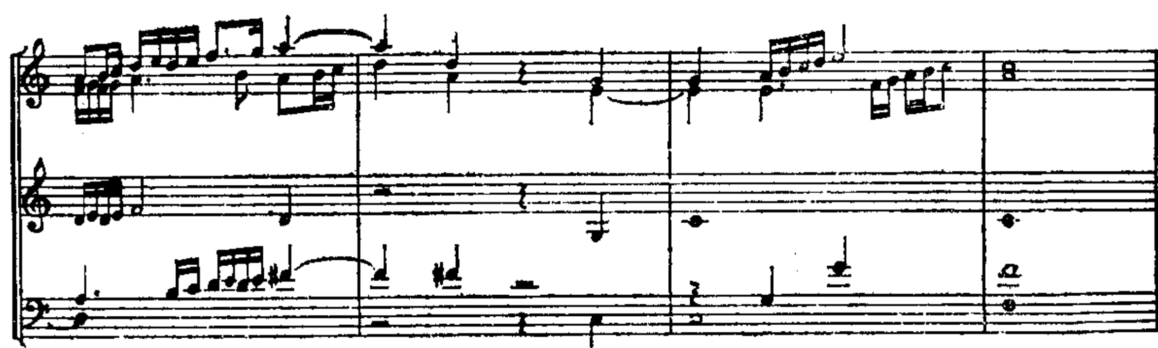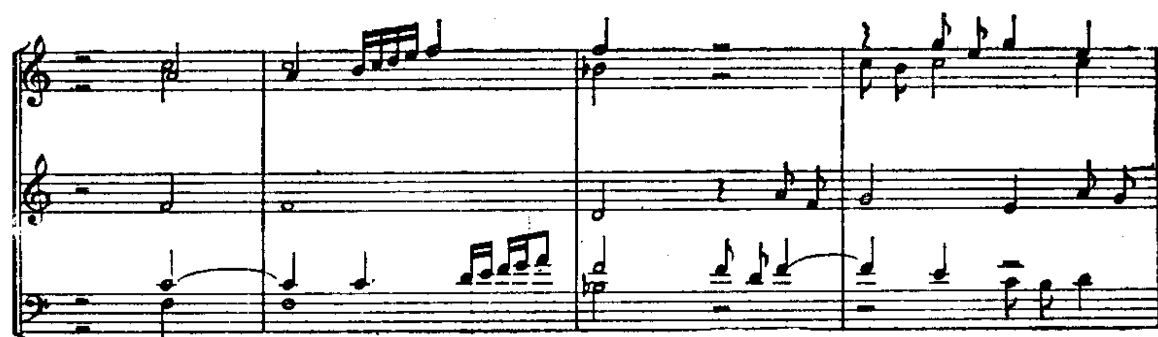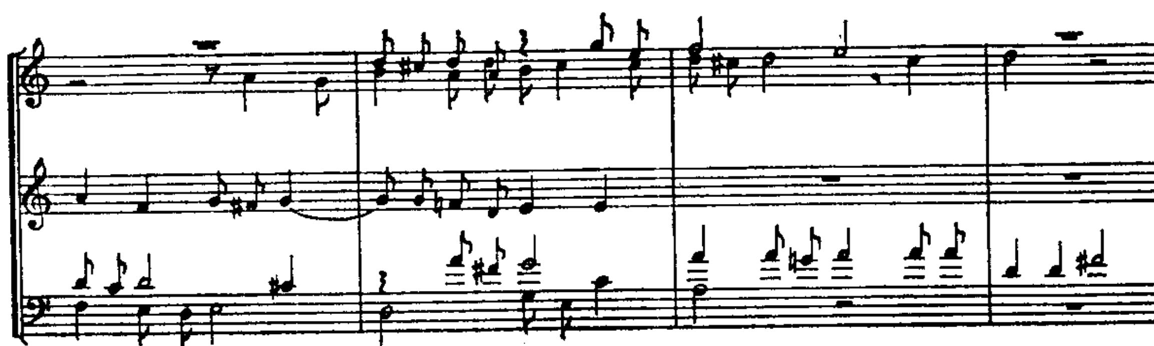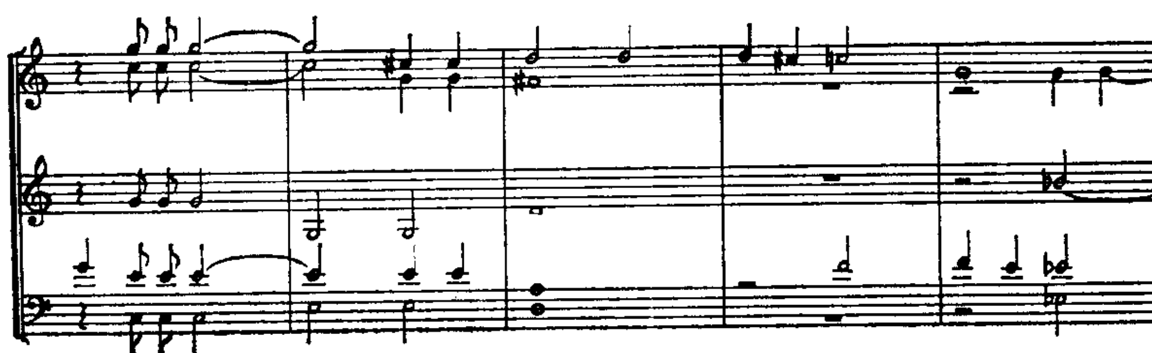










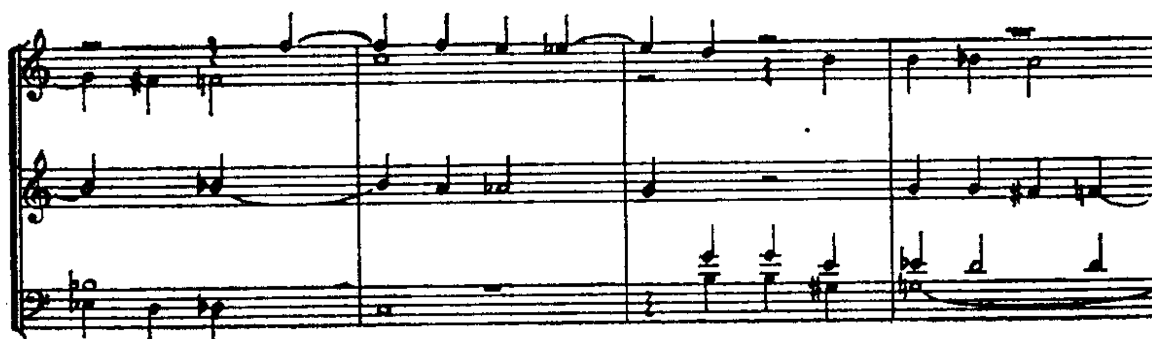
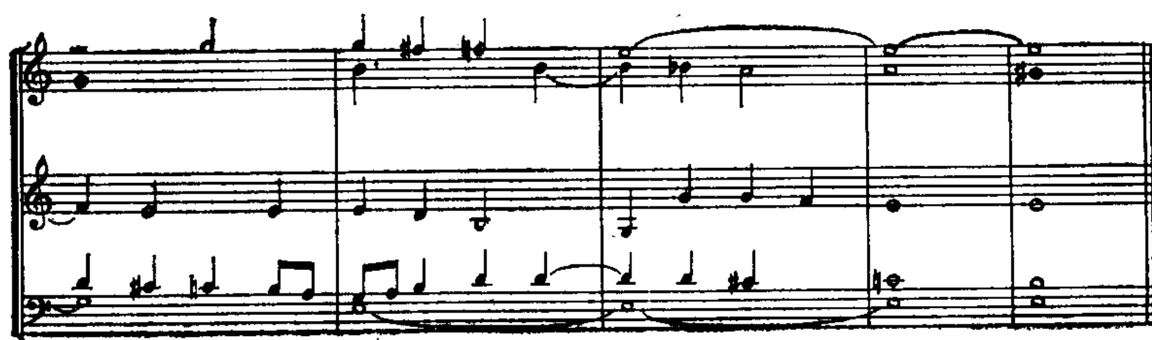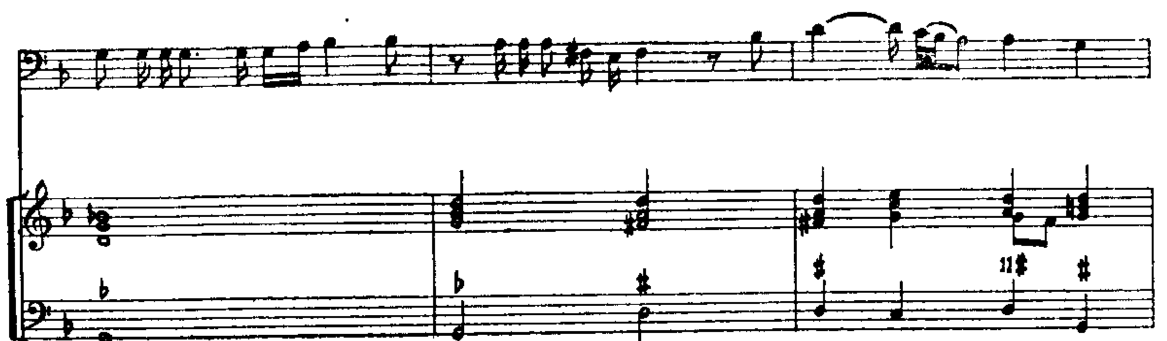










第二卷
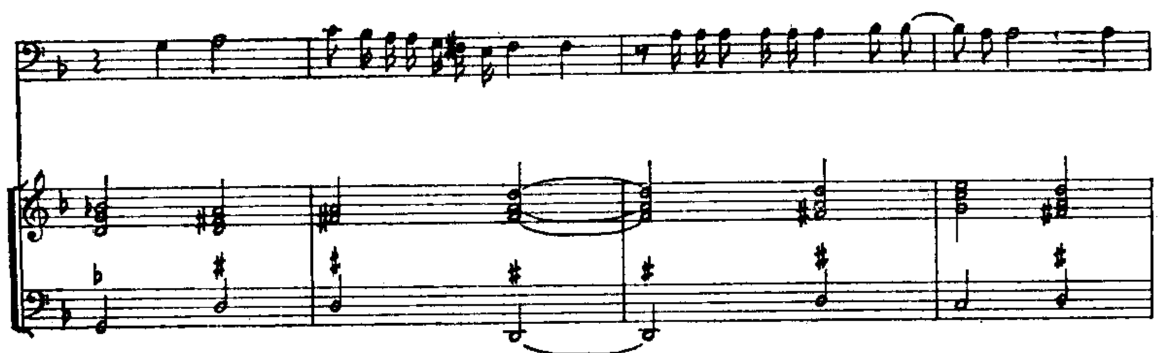
182. Jacopo Peri (1561-1633)
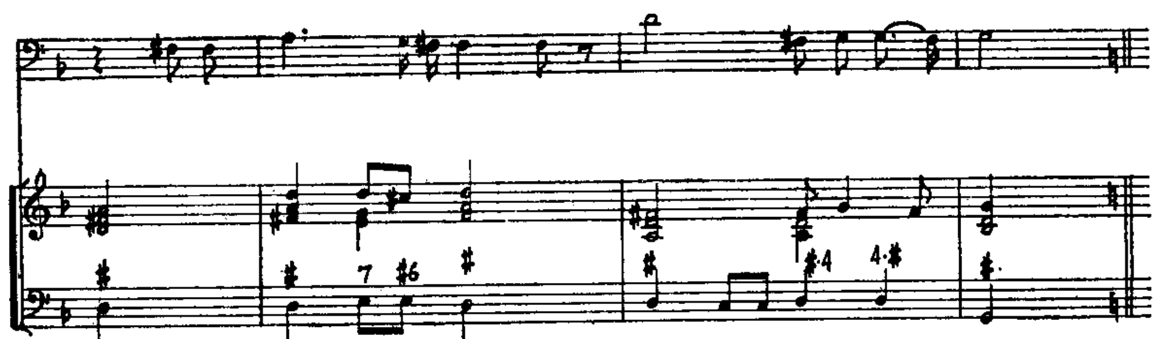
Funeste piaggi
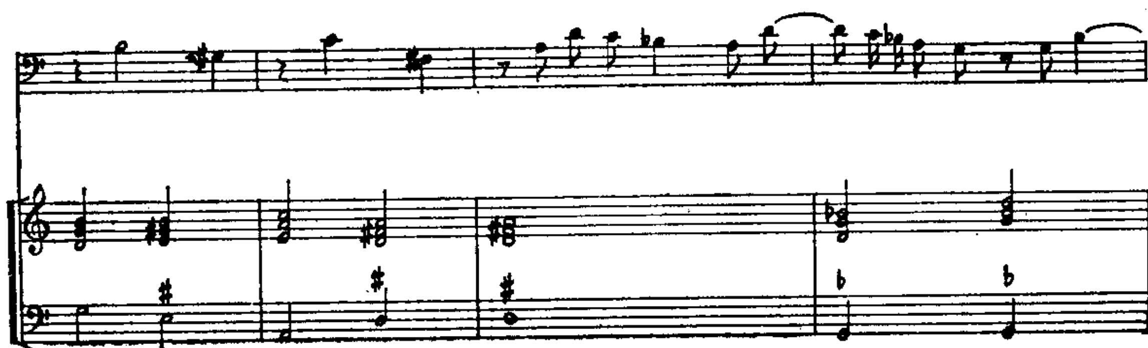
Recitative from Euridice
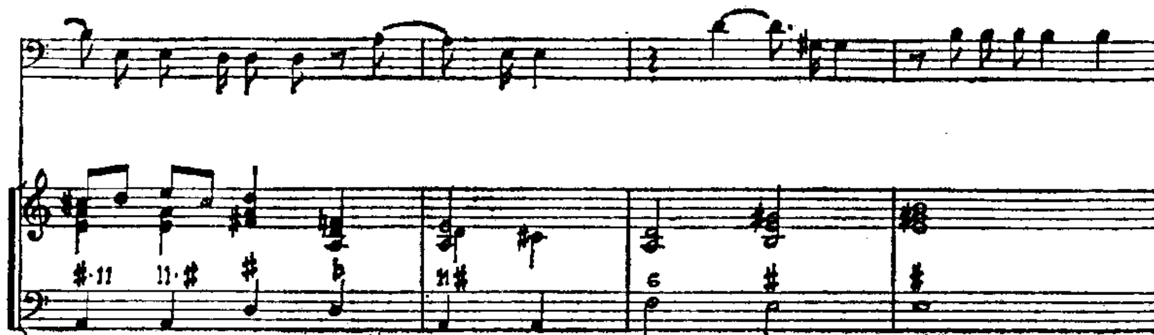
11·10
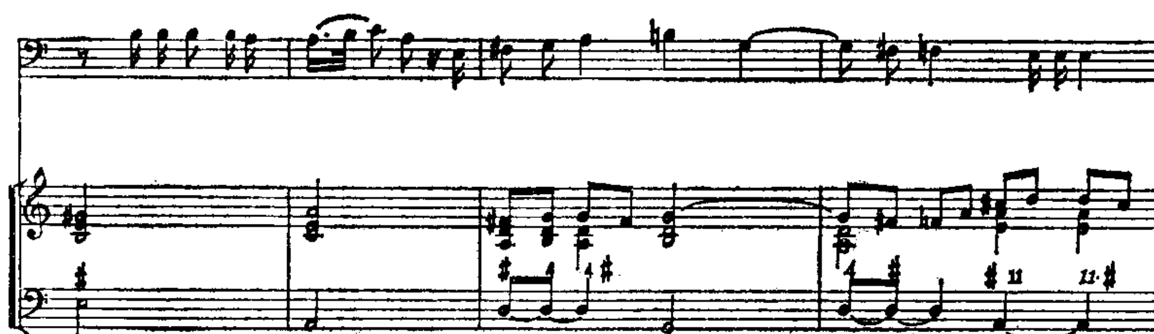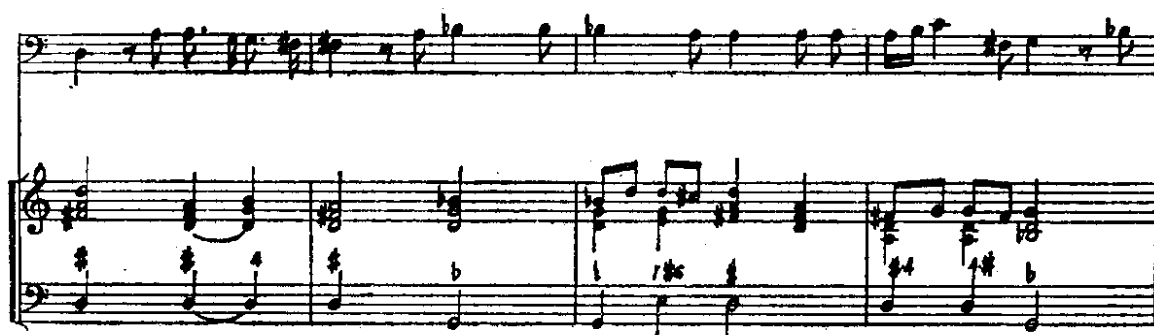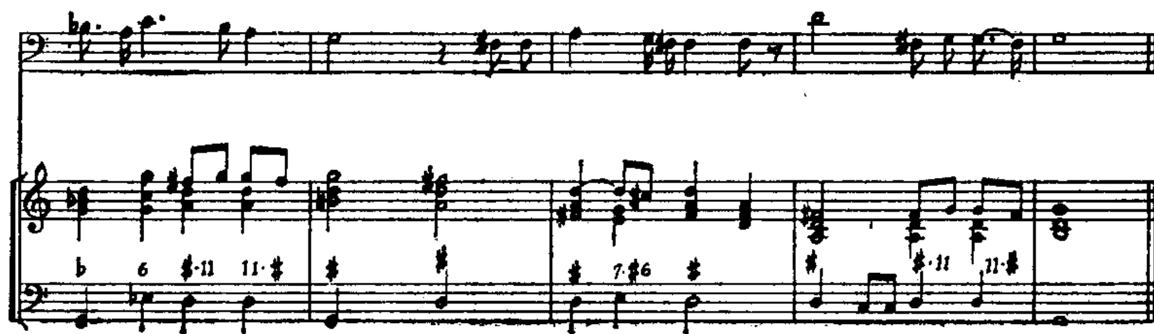





7
#6
#4
4
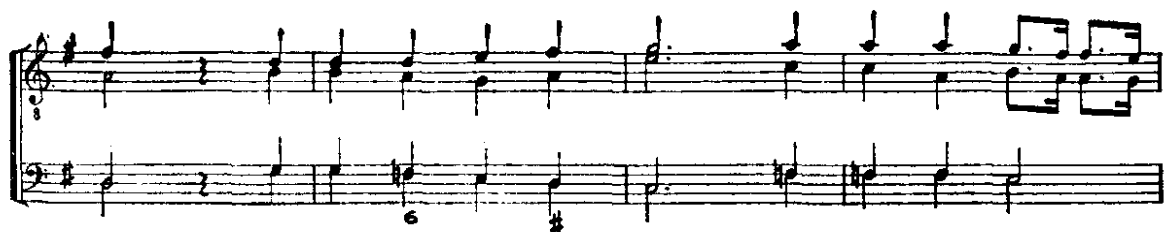




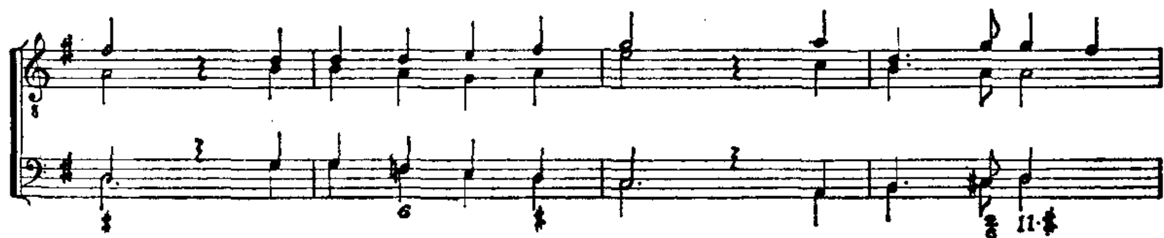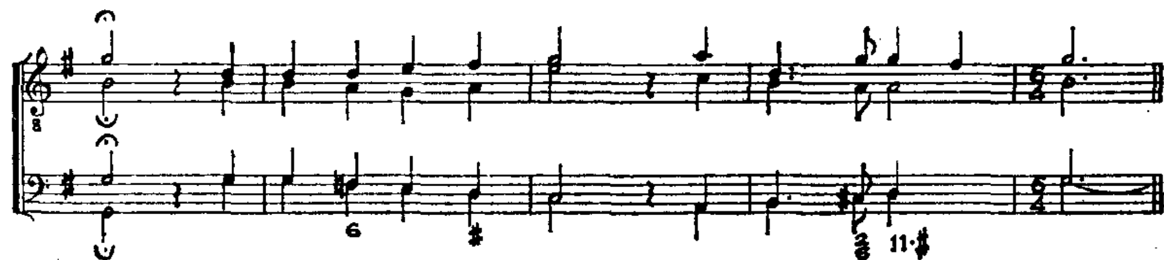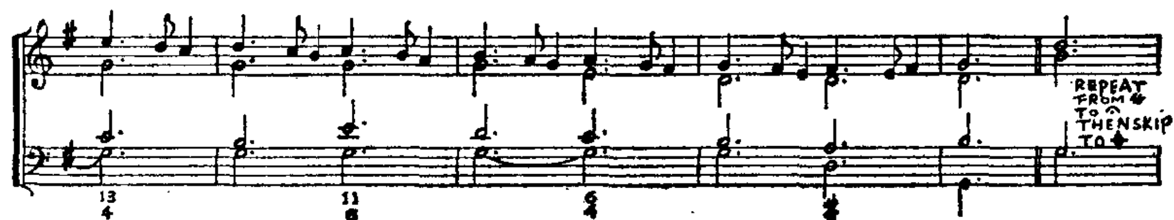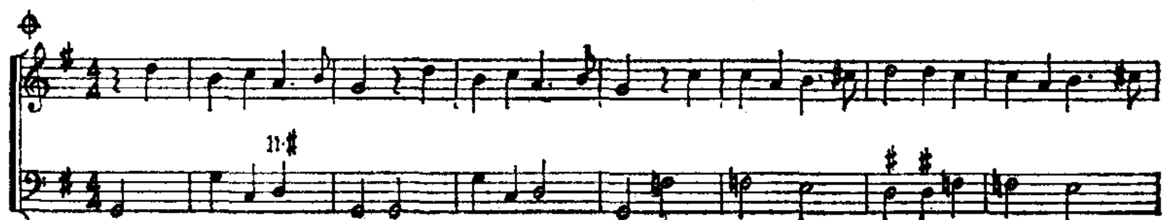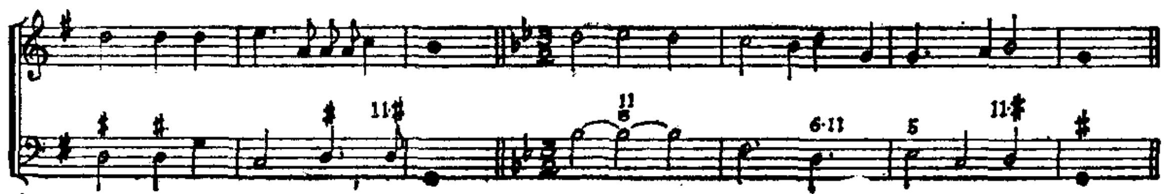






183. Emilio de' Cavalieri (1550?–1602)

A questi suoni   From Rappresentazione di anima e di corpo


REPEAT
FROM
TO
THEN SKIP
TO



184. Giulio Caccini (1550?–1618)

Sfogava con le stelle

Aria

189. Claudio Monteverdi

Non schivar, non parar
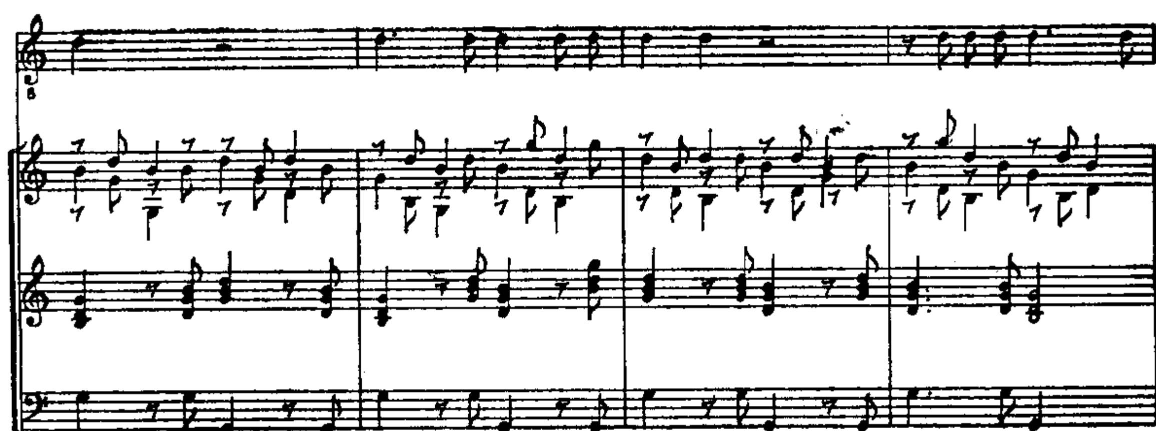
From Il combattimento di Tancredi e Clorinda
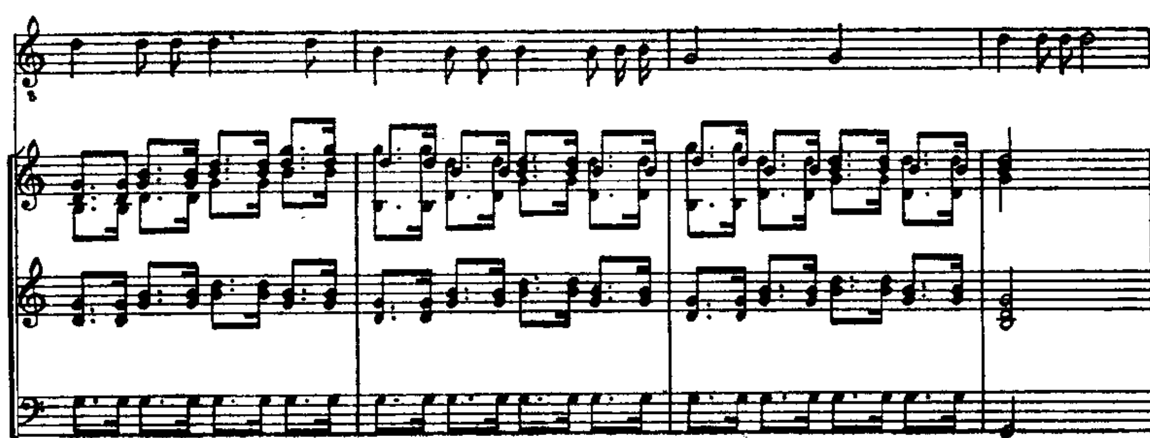
Testo
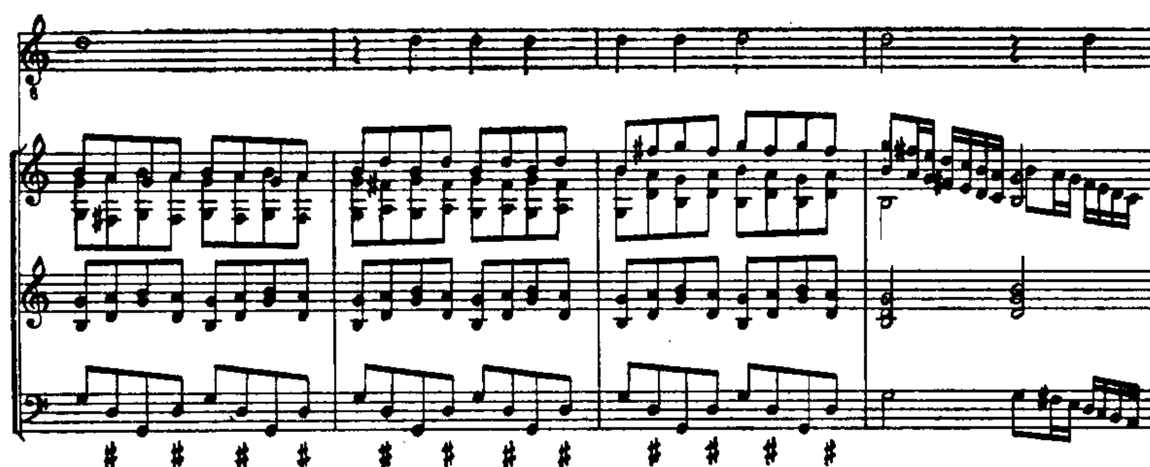
Violino, Viola, Viola da brazzo
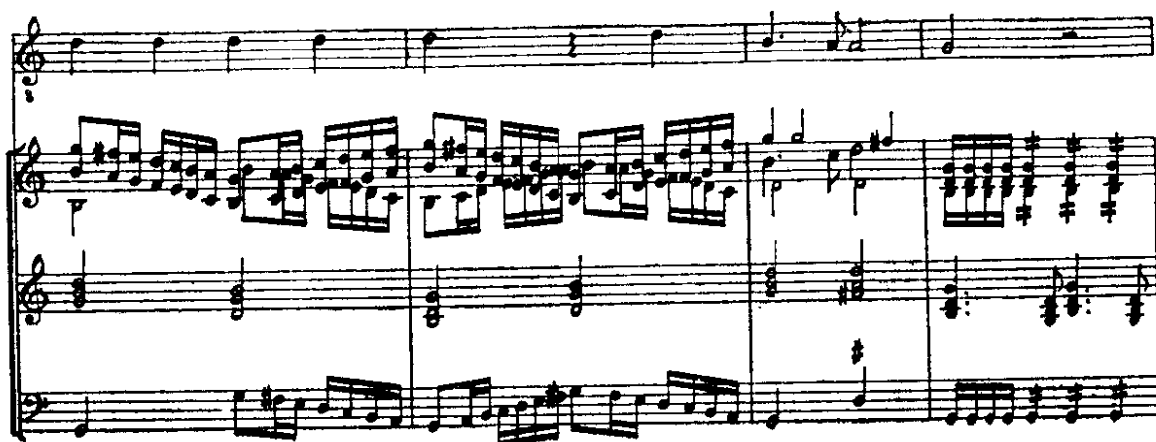
Gravicembano
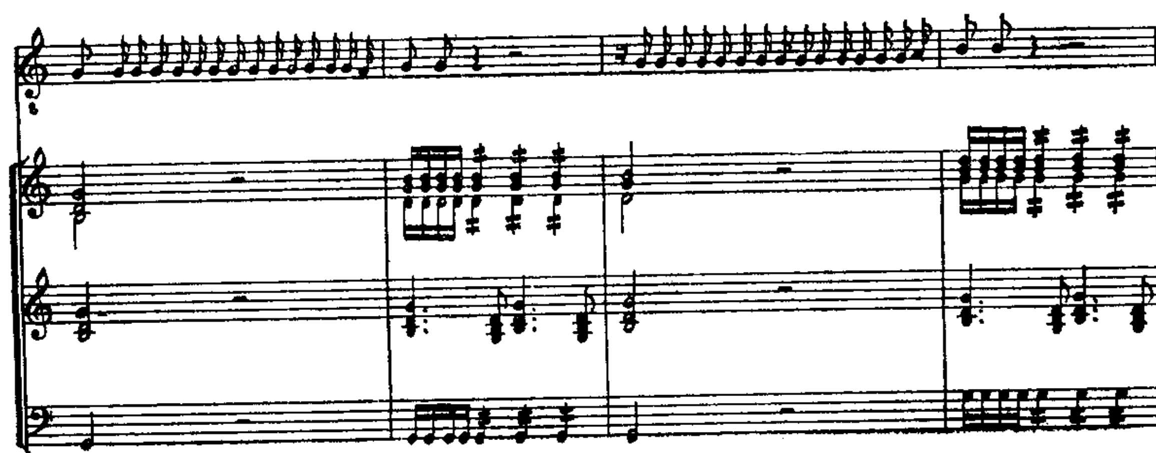
Contrabasso da gamba
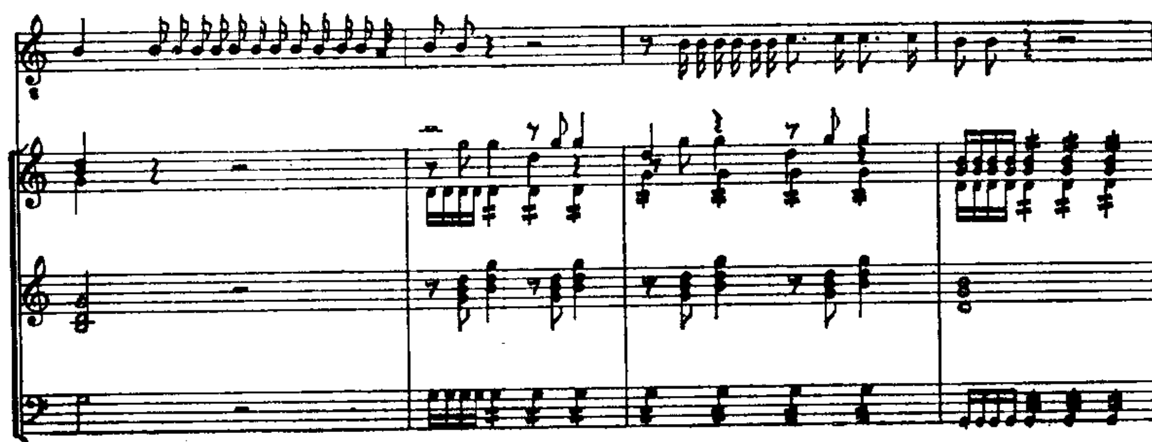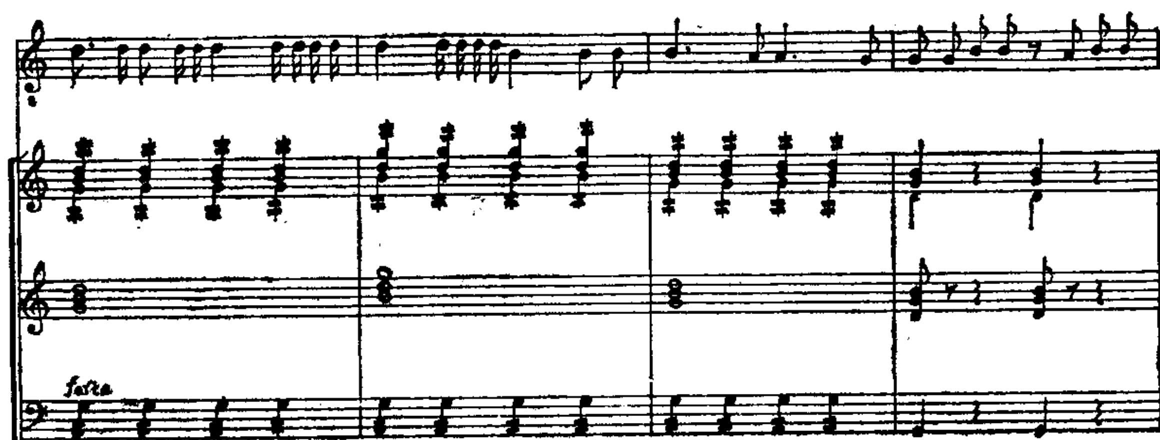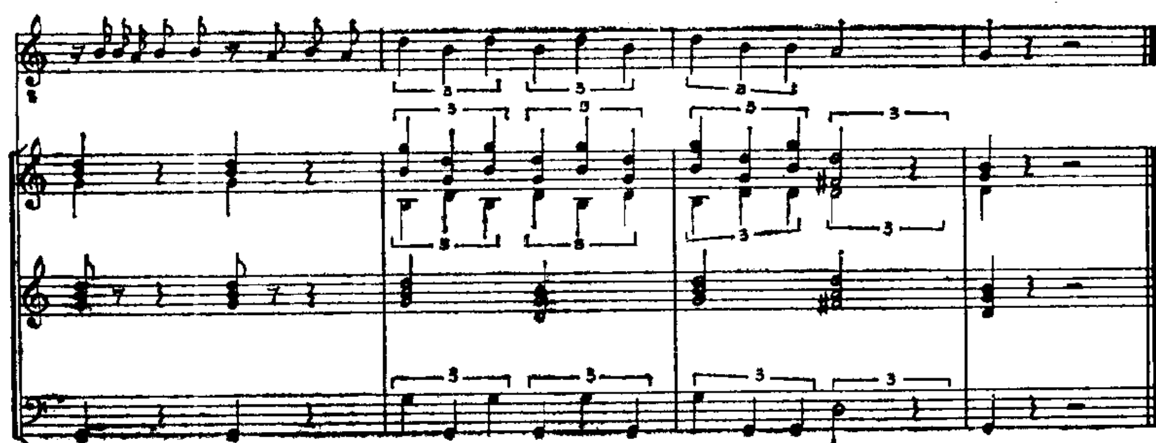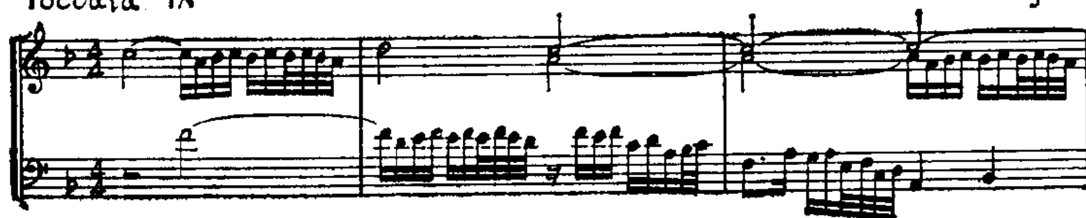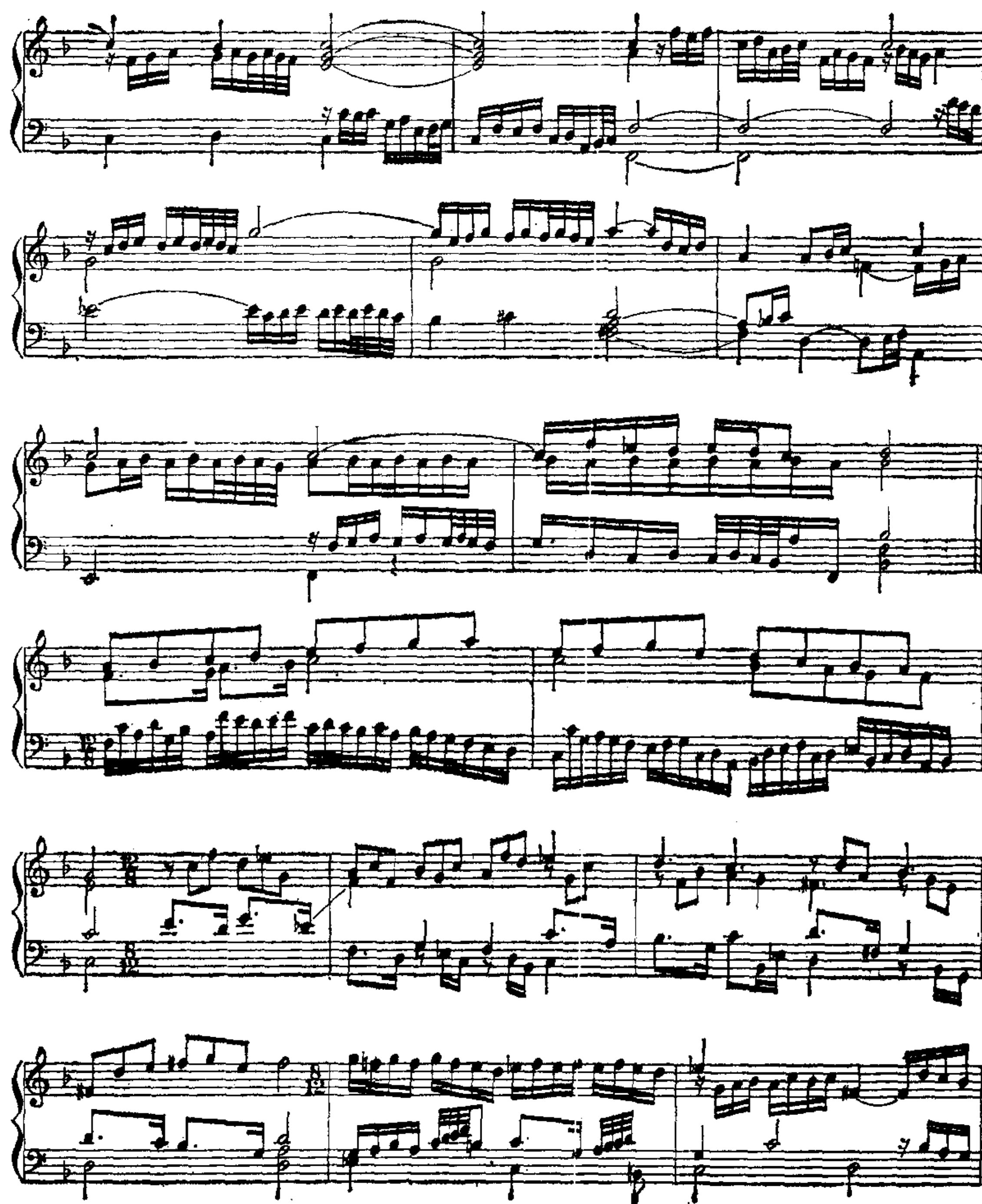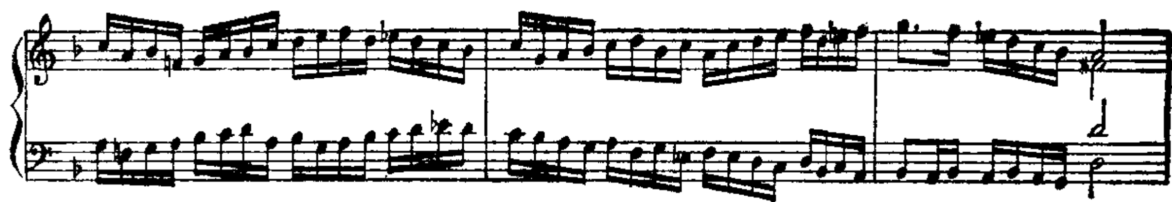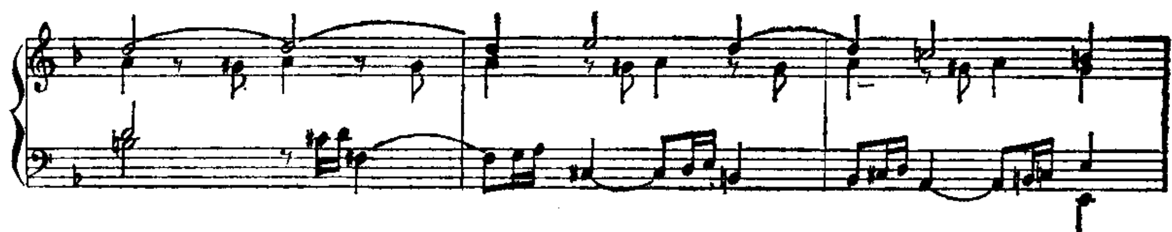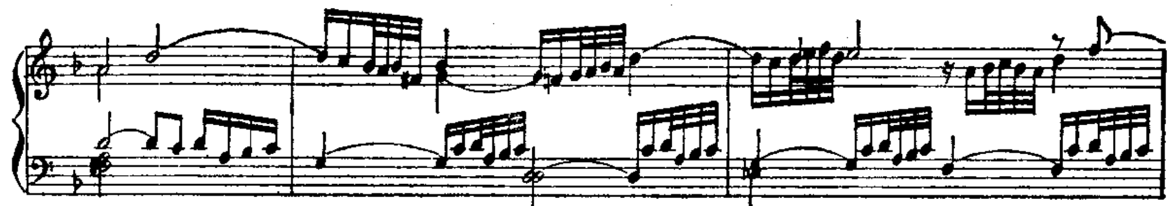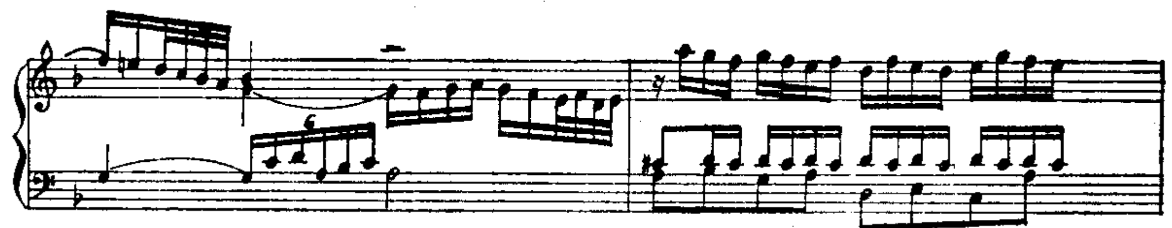
















193. Girolamo Frescobaldi
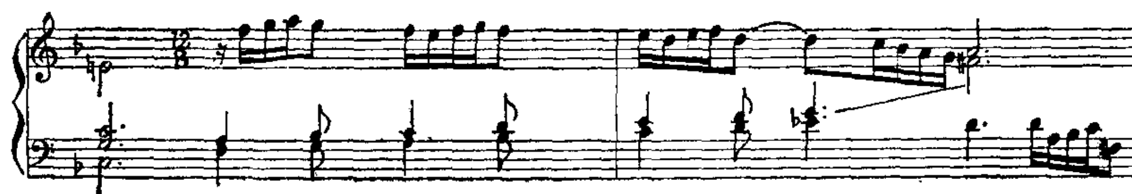
Toccata IX
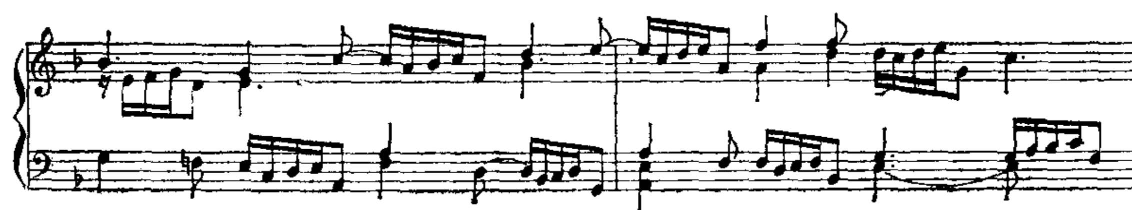
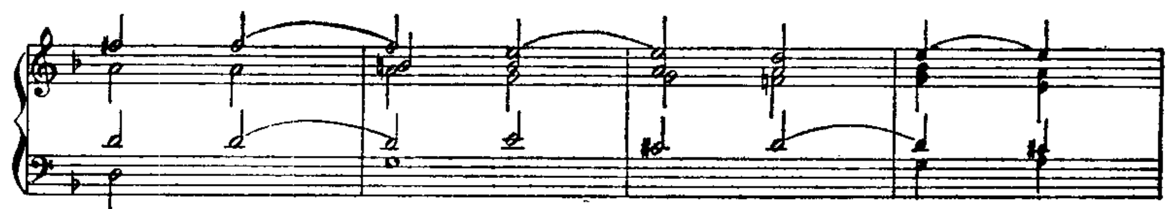
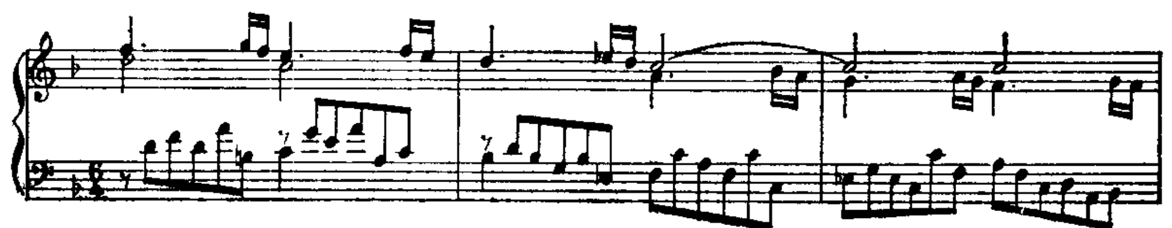
For Organ
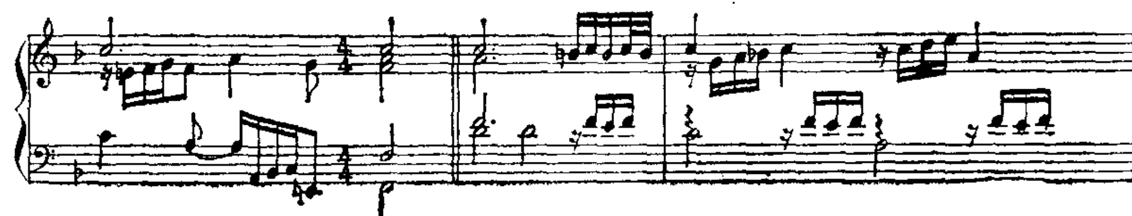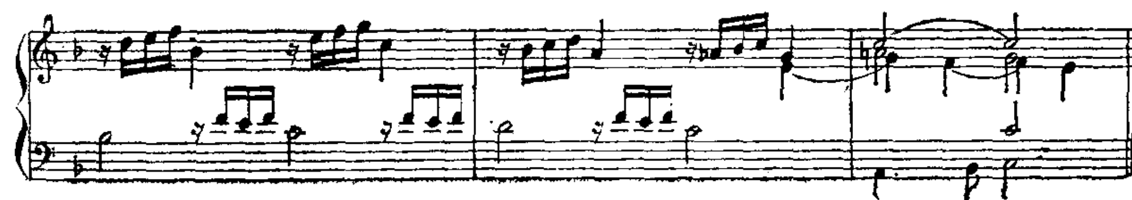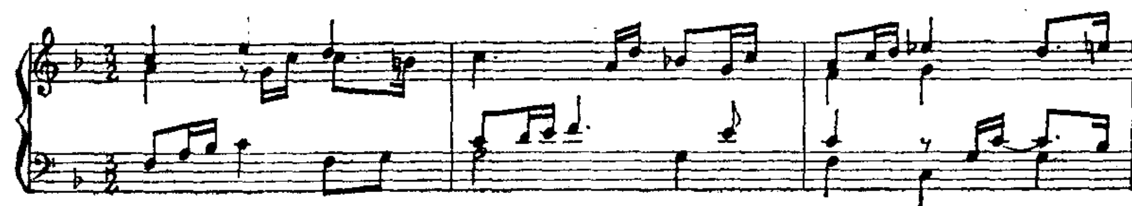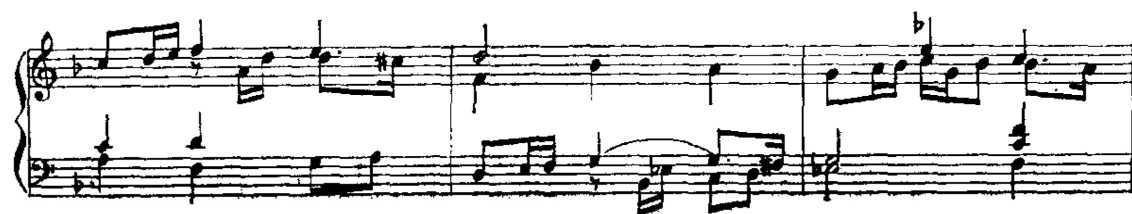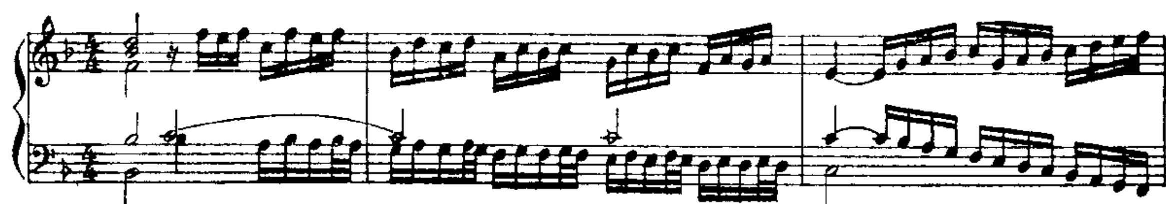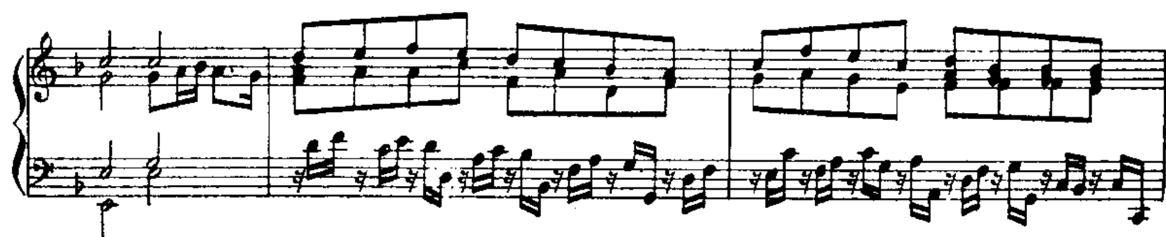












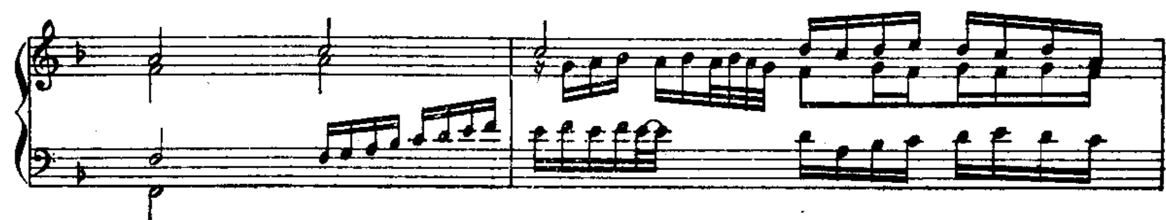
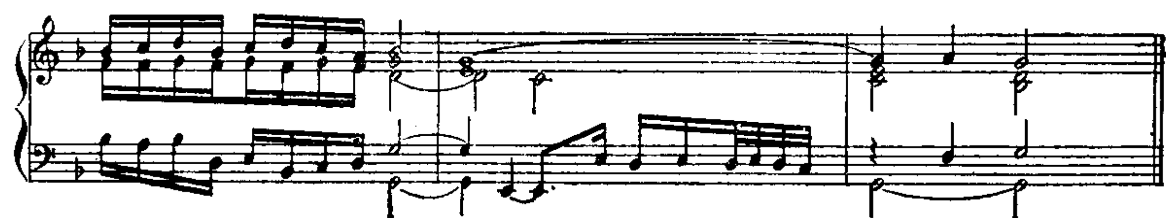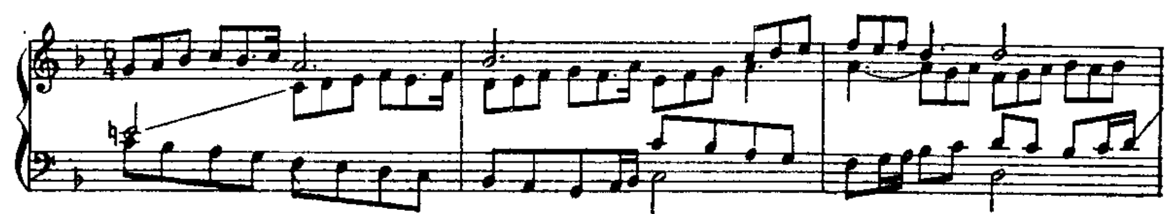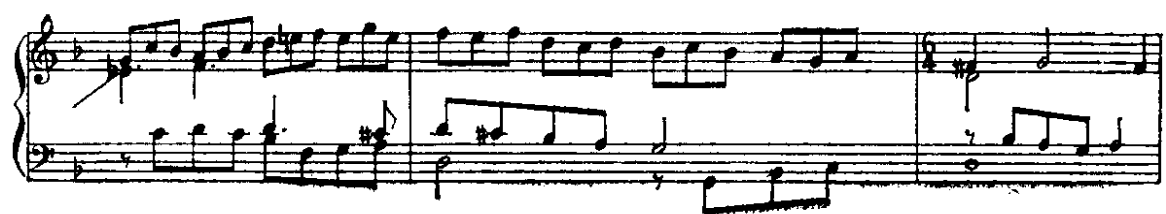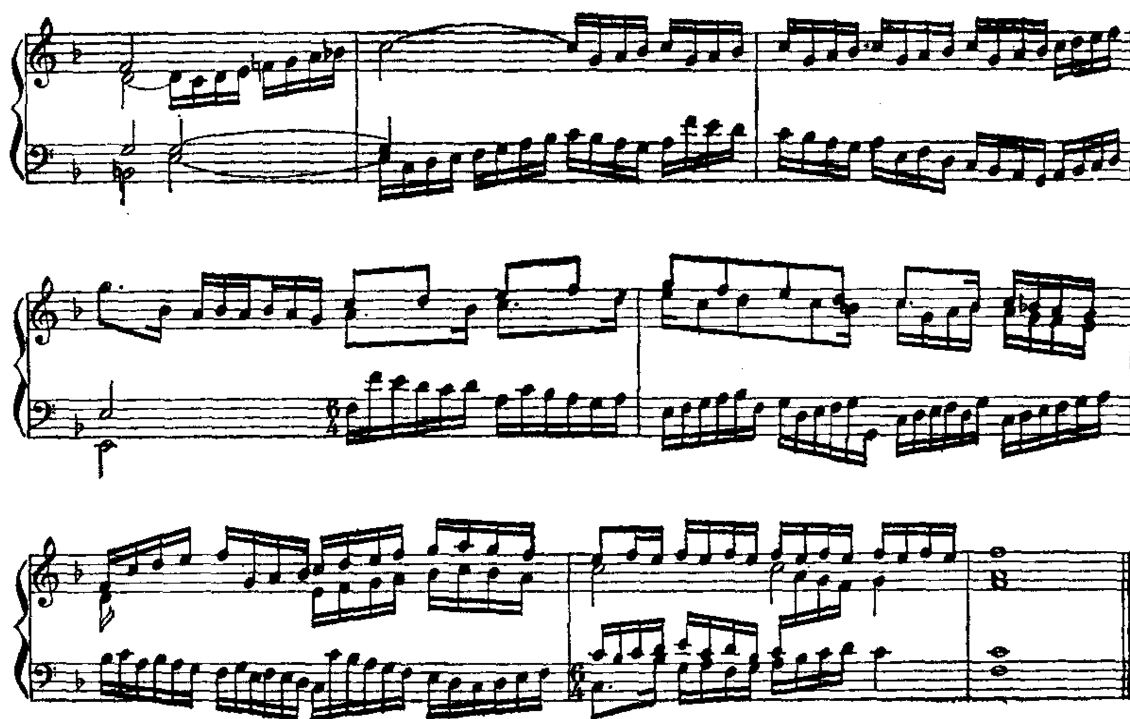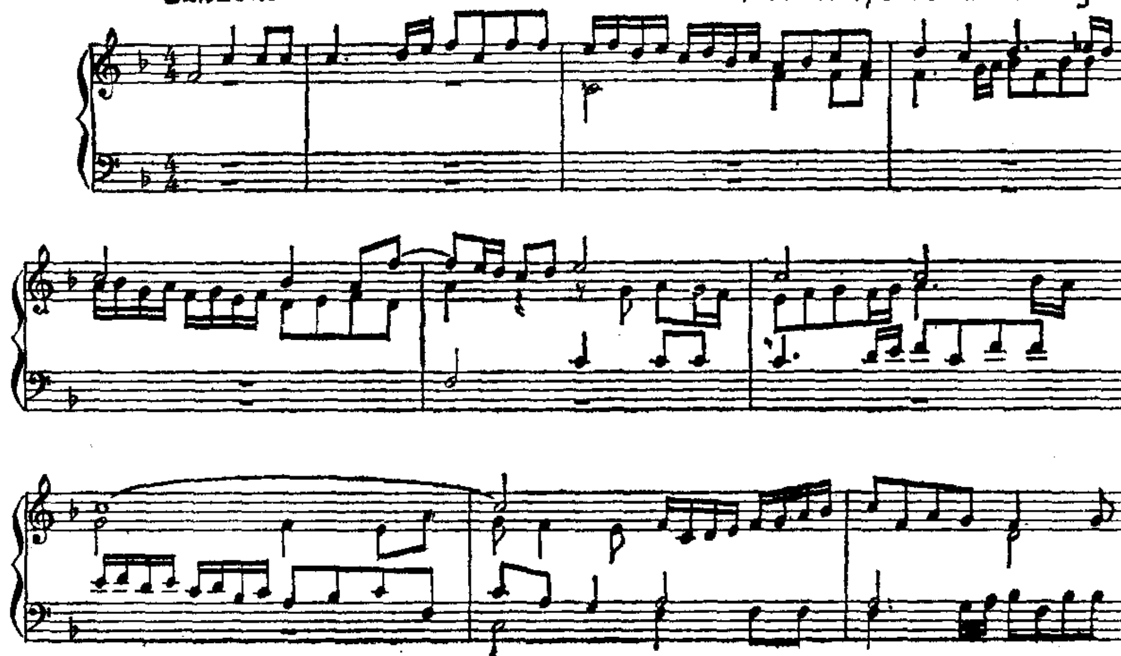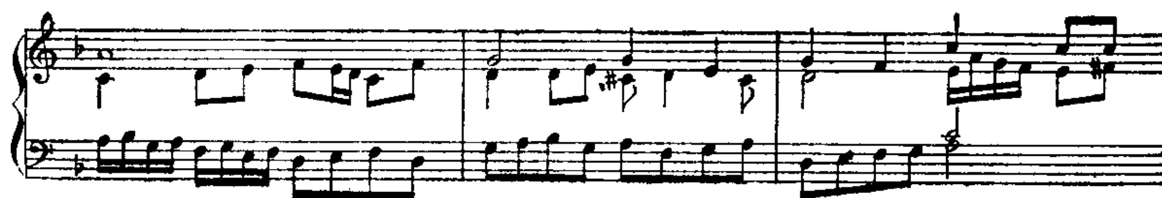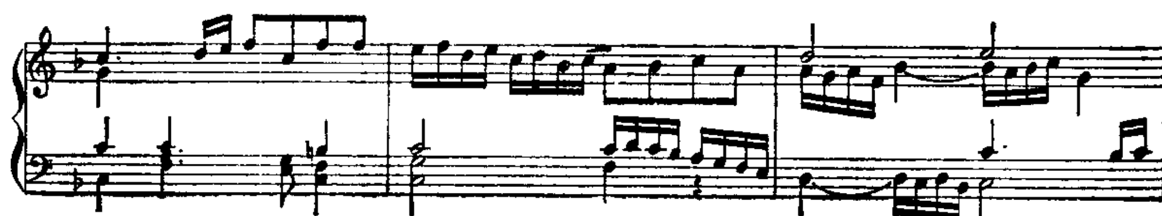














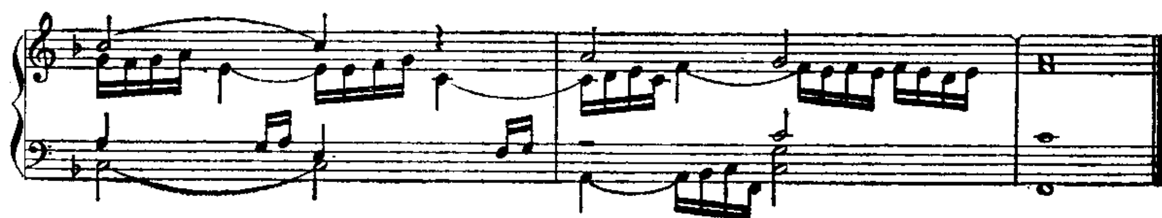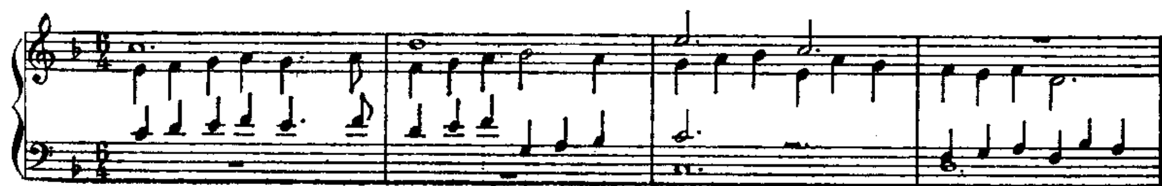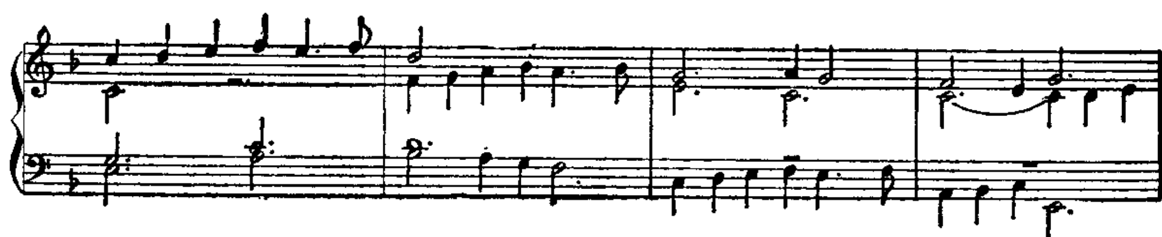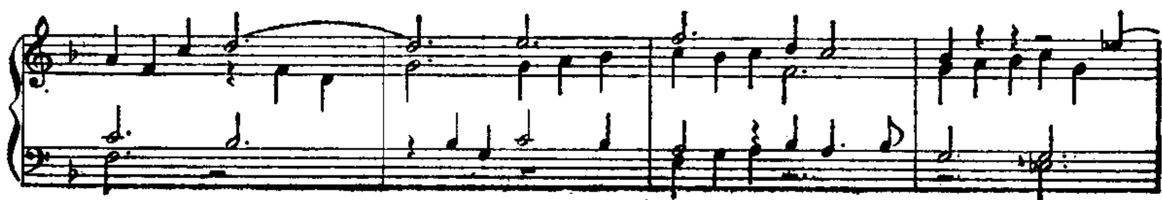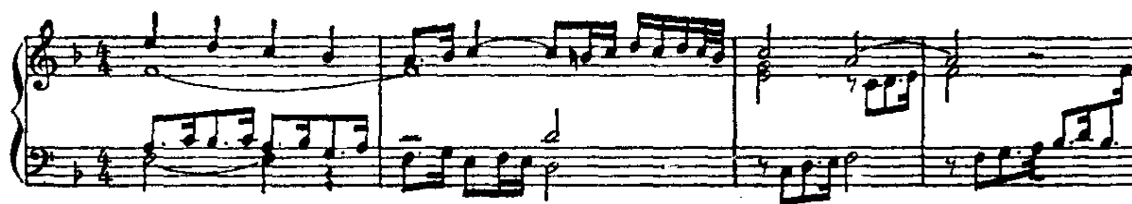
194. Girolamo Frescobaldi
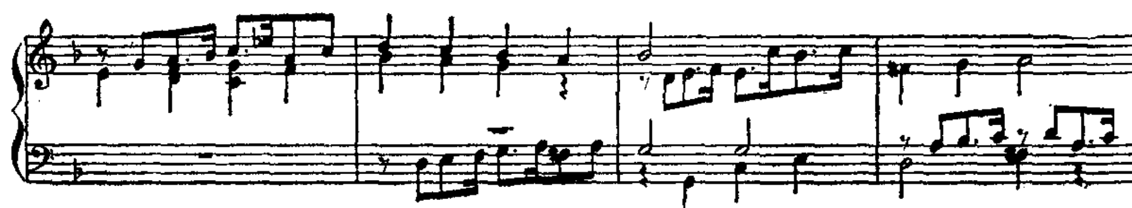
Canzona
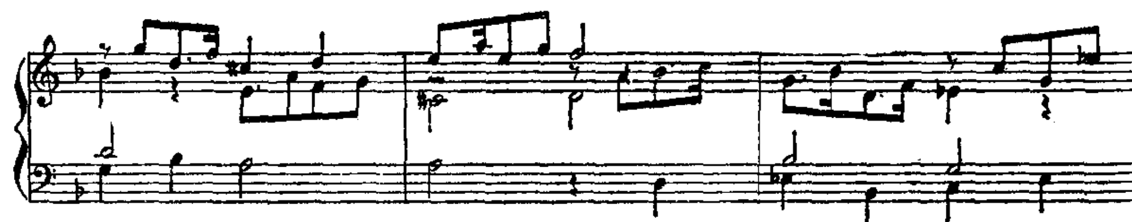
For Harpsichord or Organ
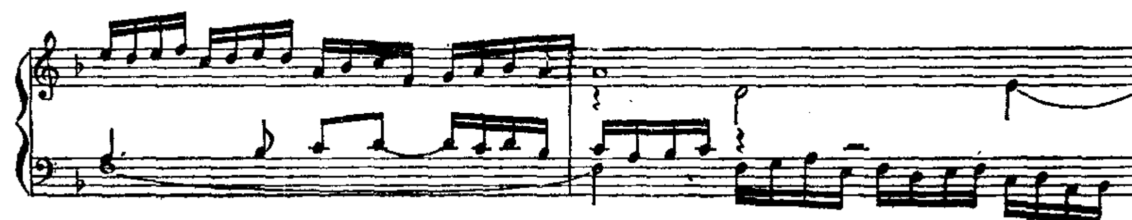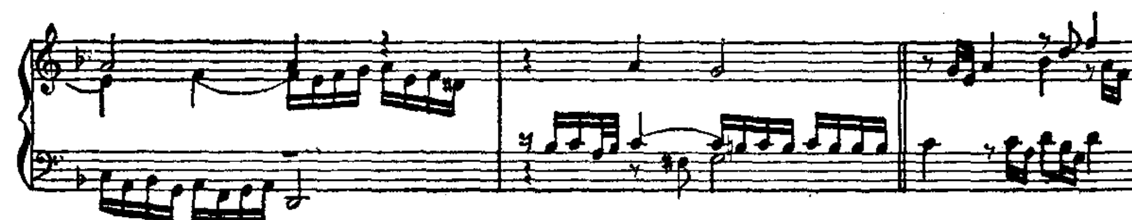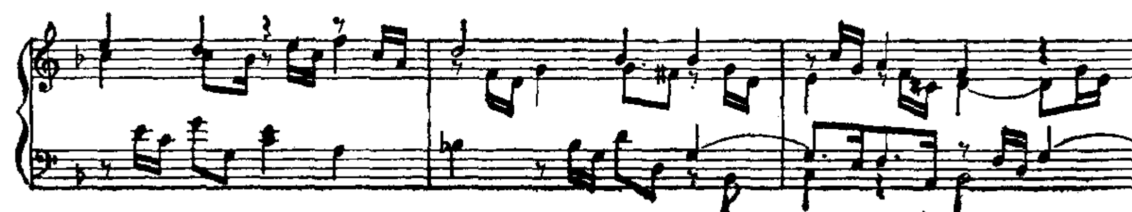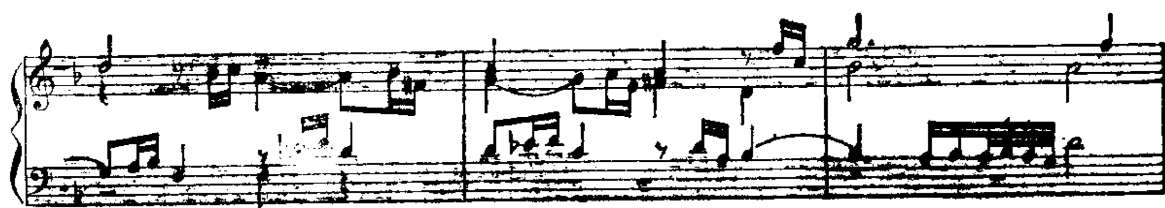












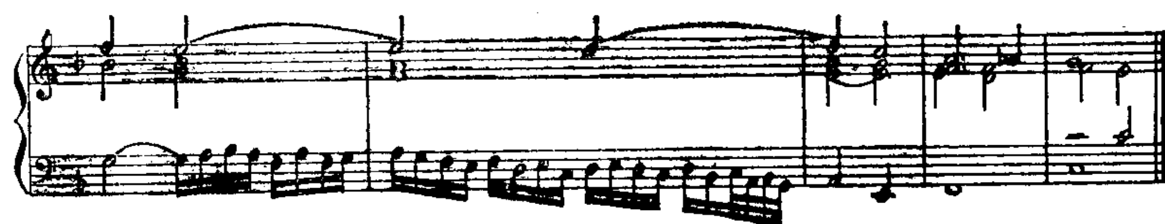
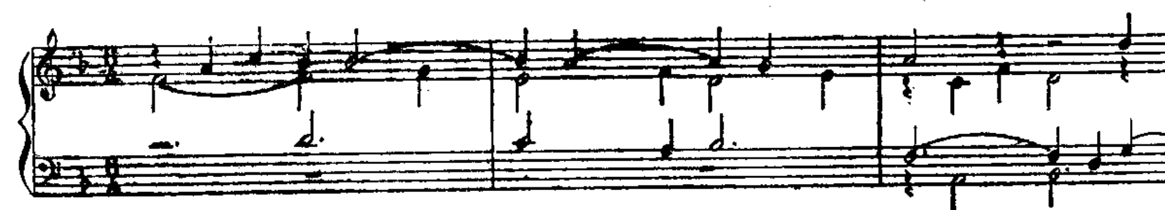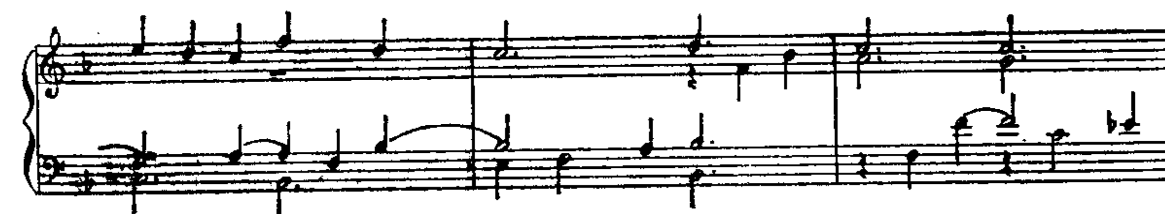


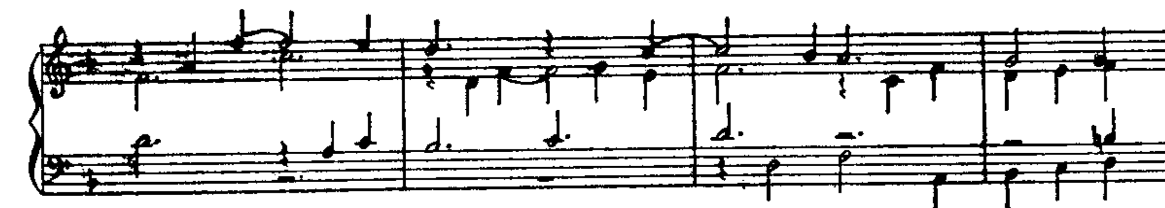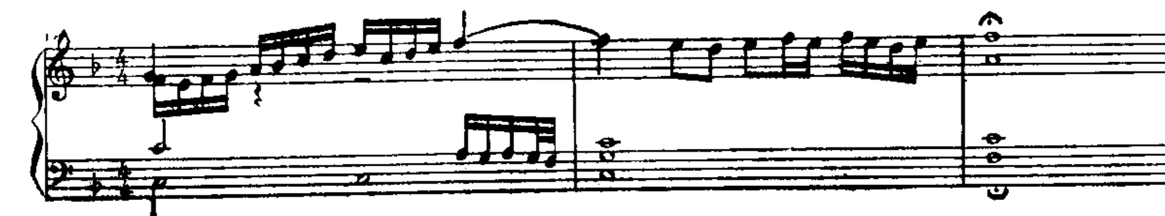








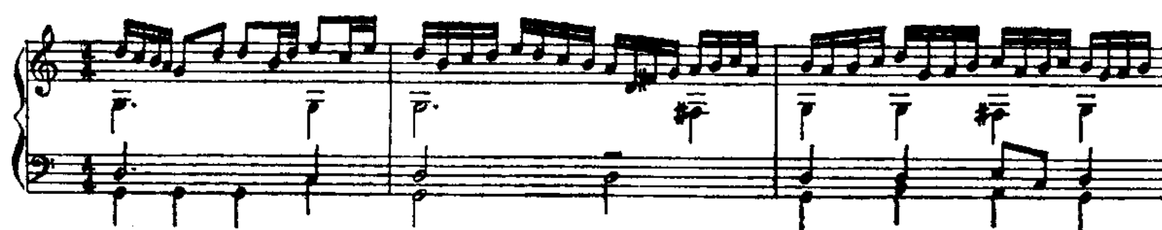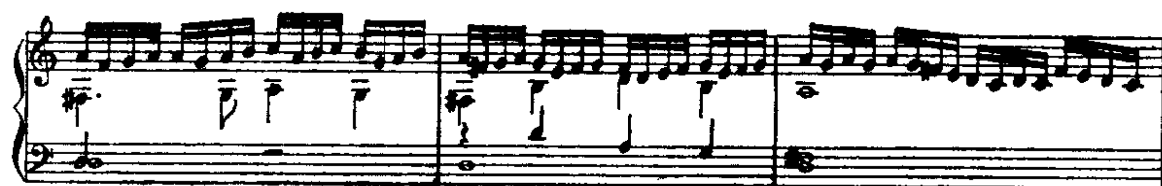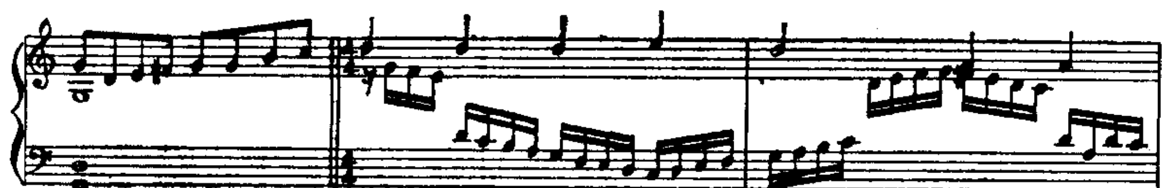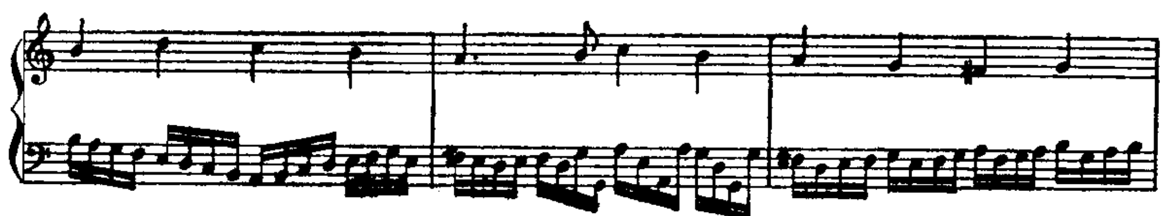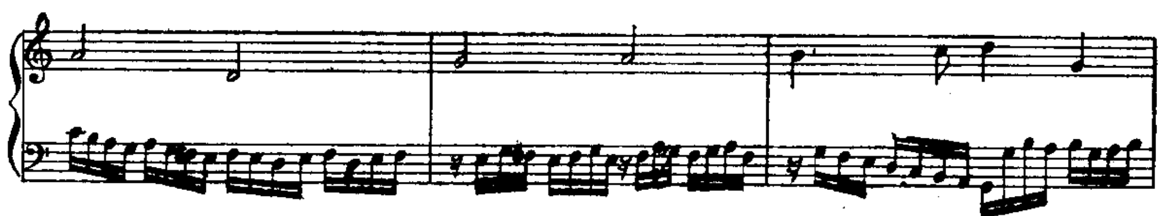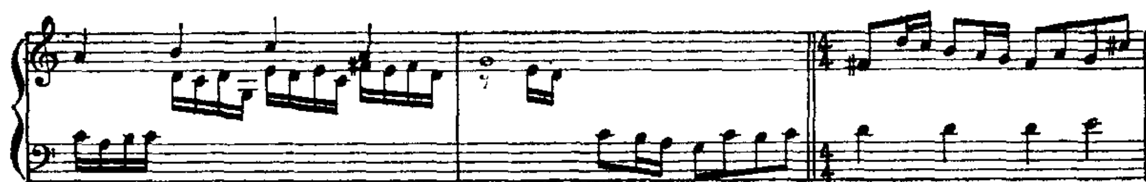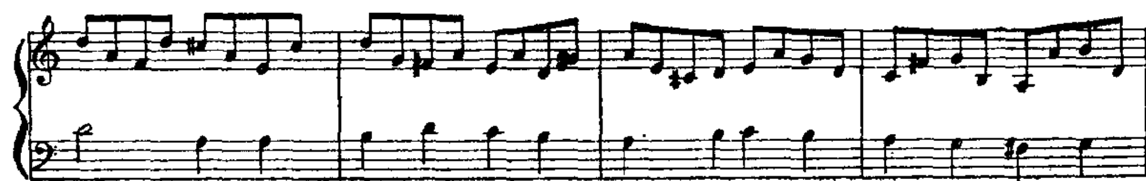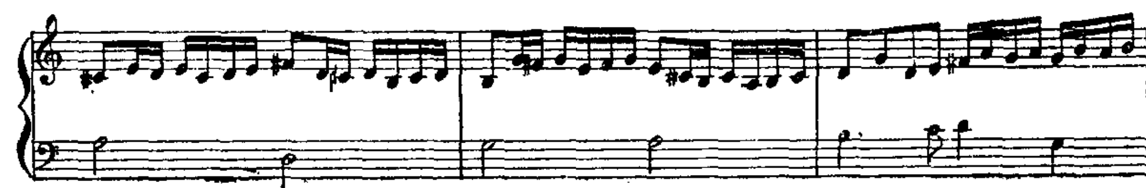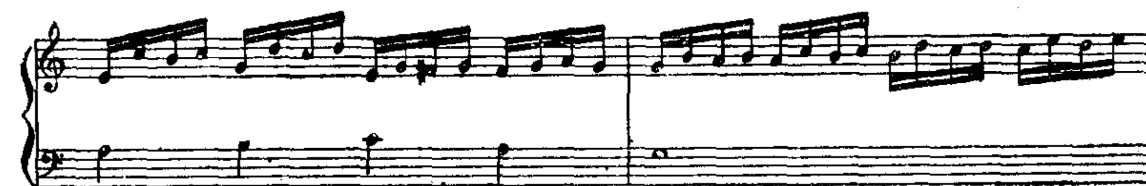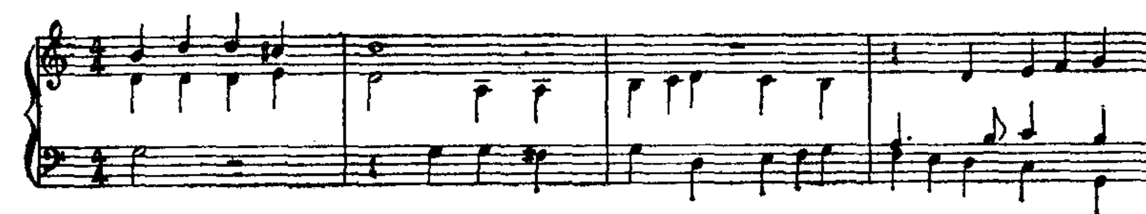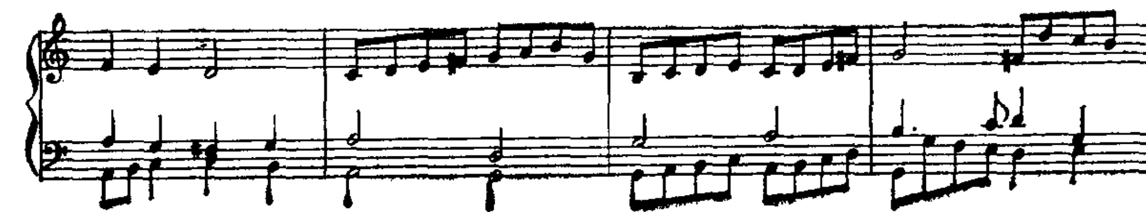






198. Samuel Scheidt (1587-1654)
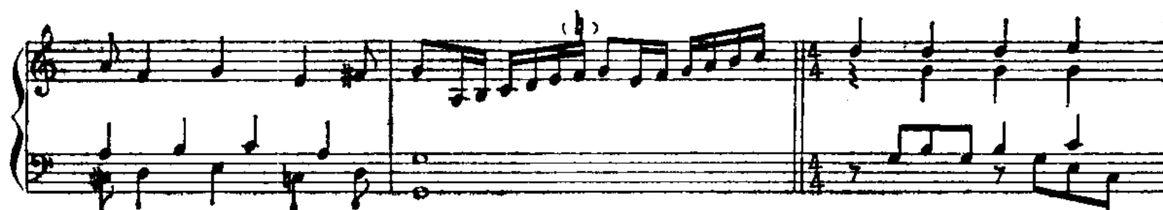
Wehe, Windgen, wehe
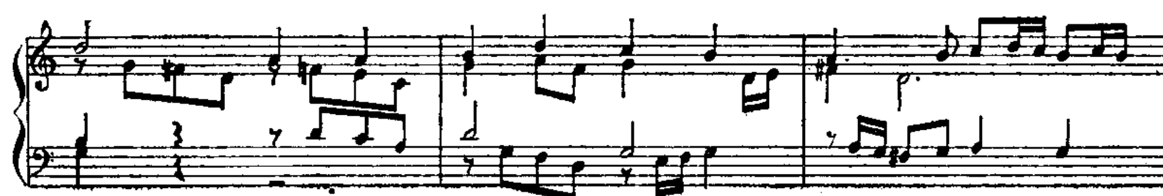
Keyboard Variations
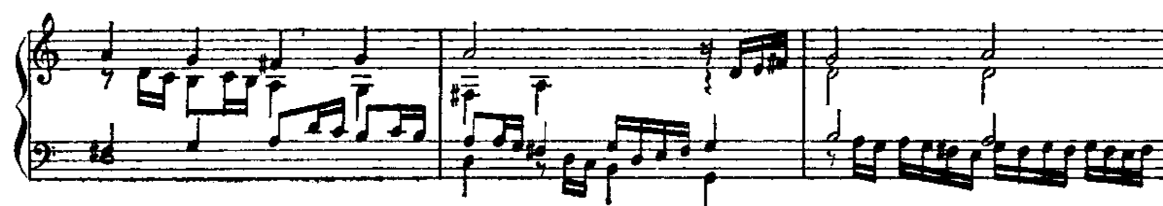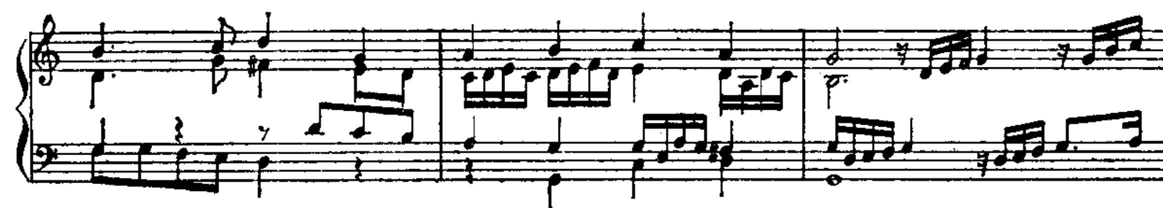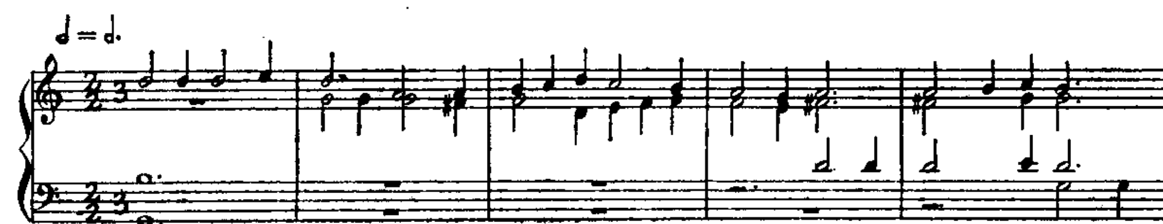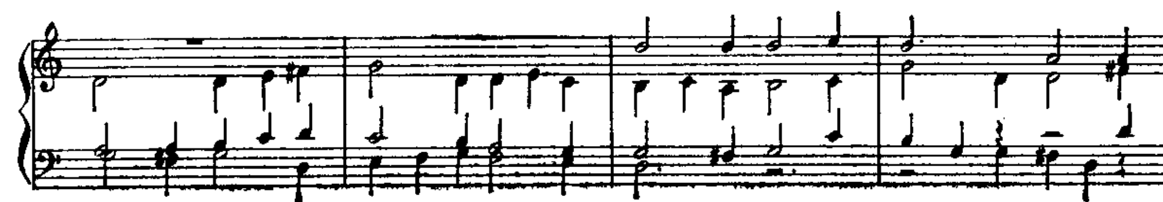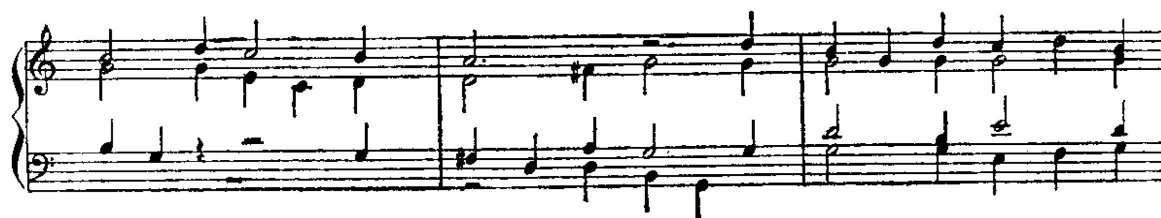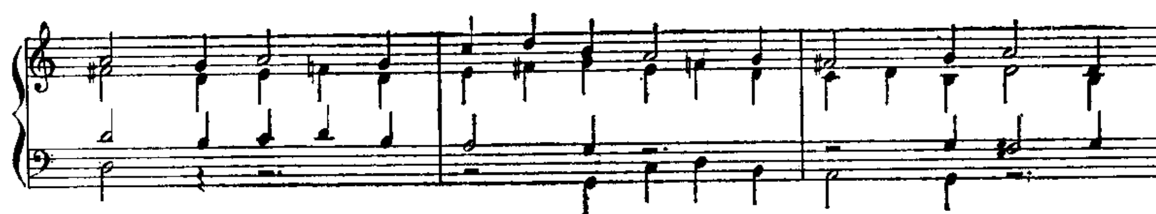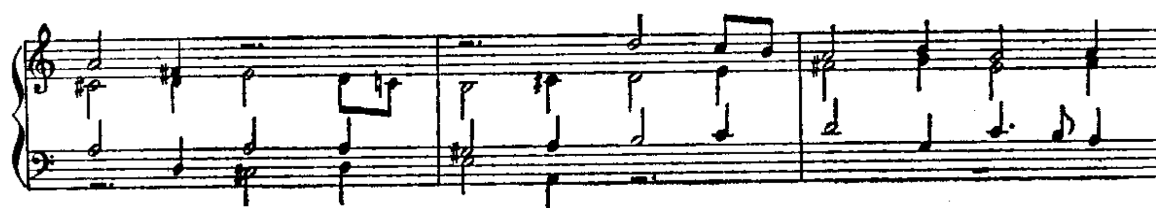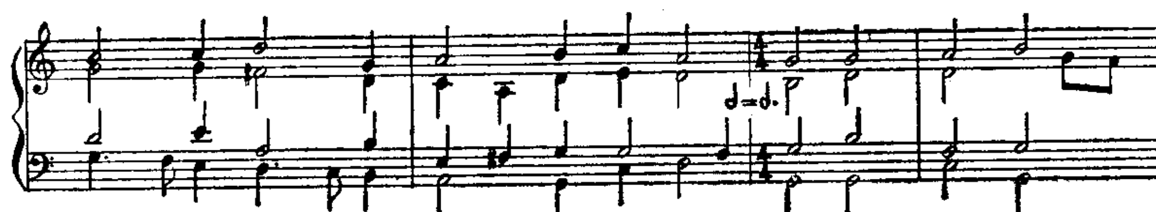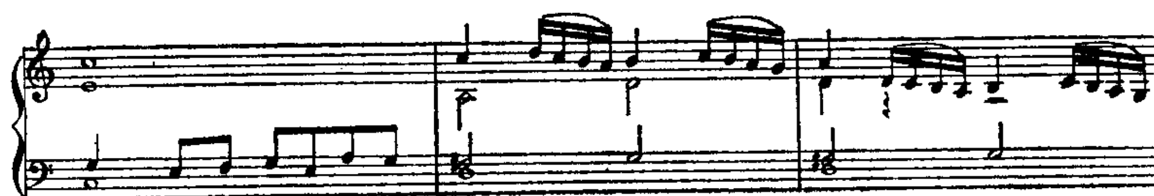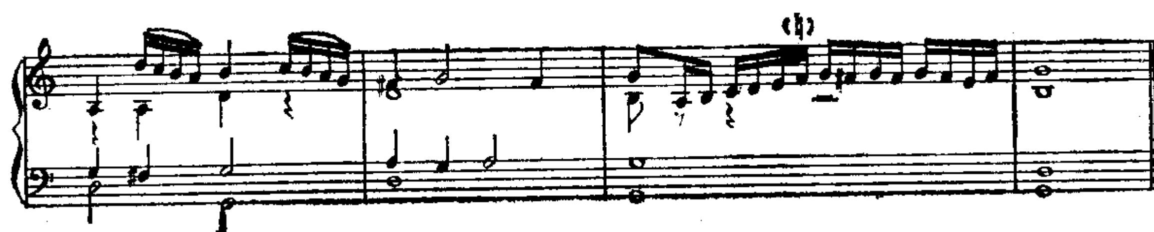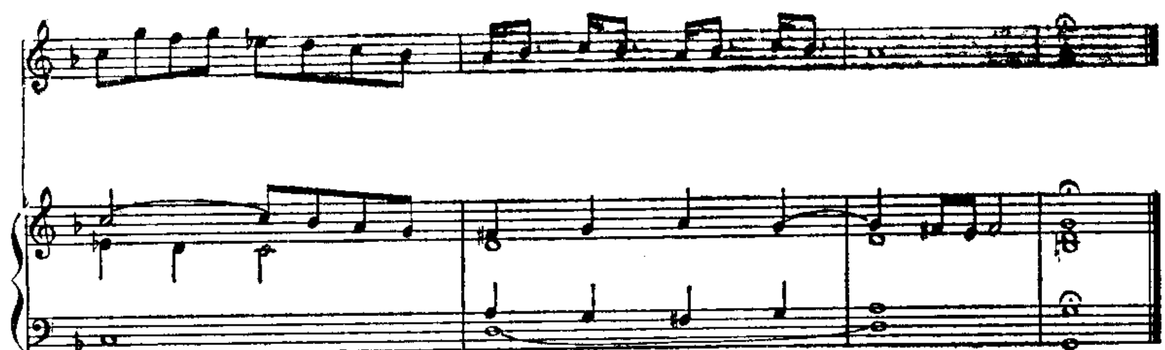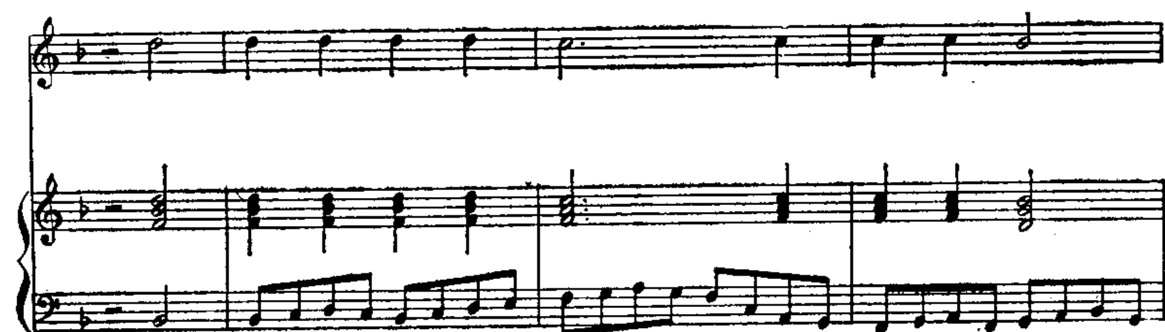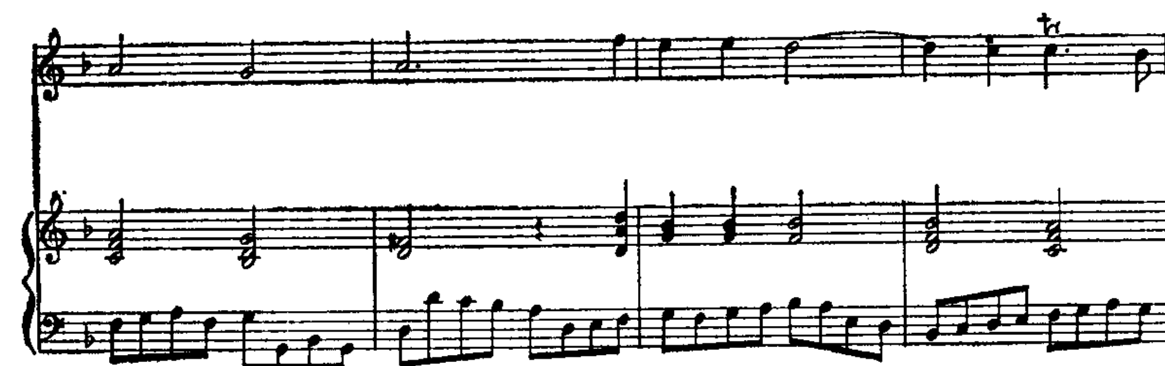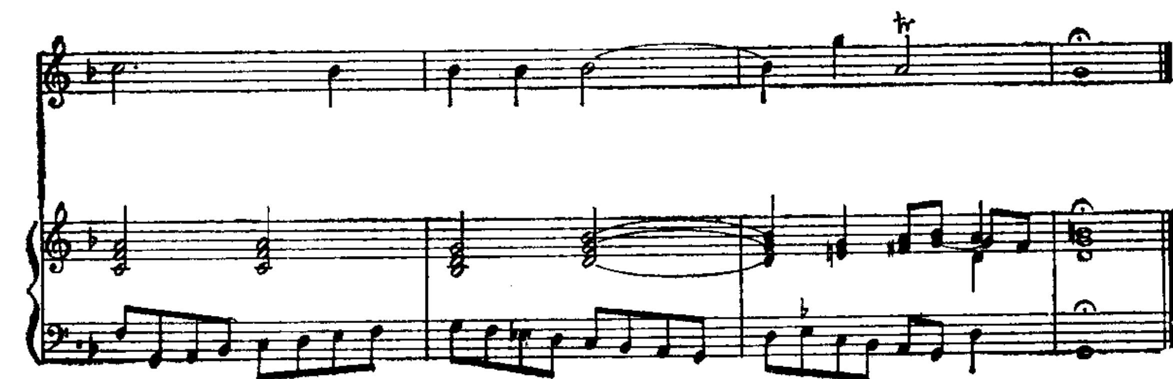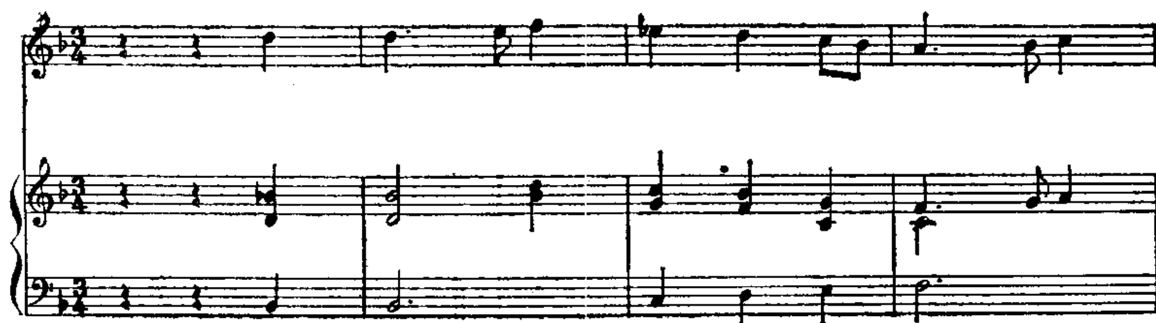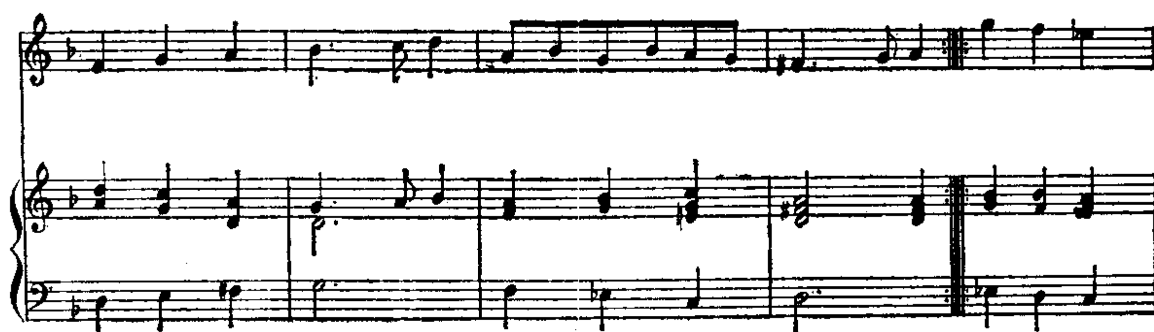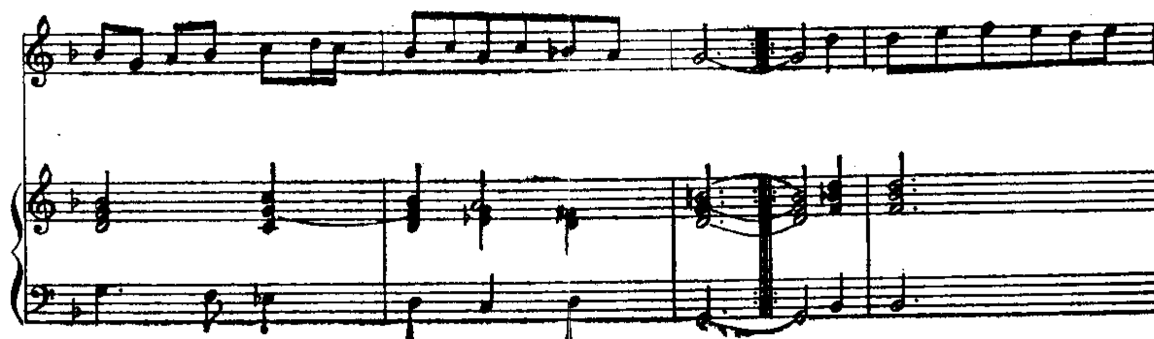

































199. Biagio Marini (c 1600 – c. 1660)

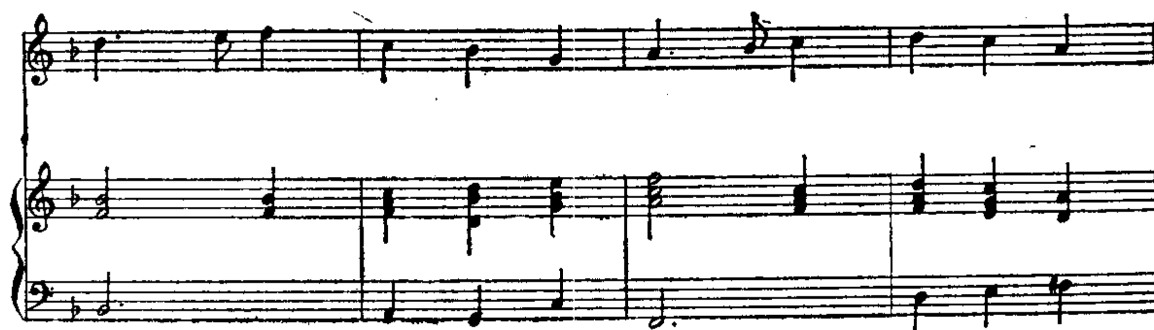
Romanesca

Variations for Violin and Continuo
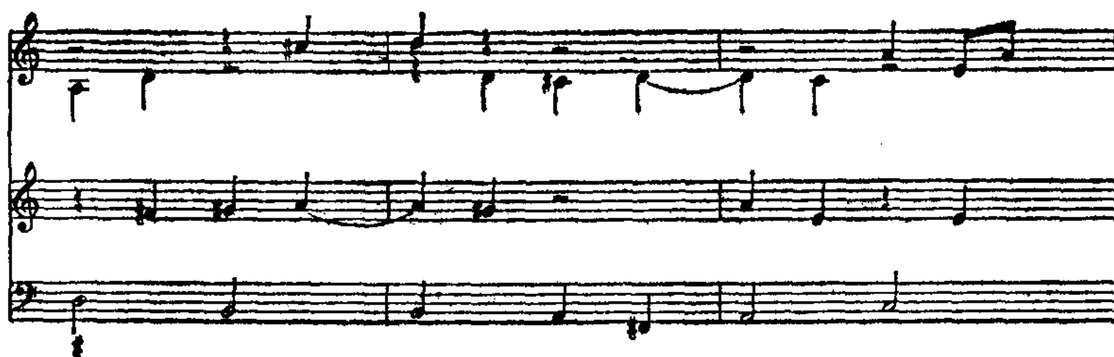







201. Heinrich Schütz (1585–1672)

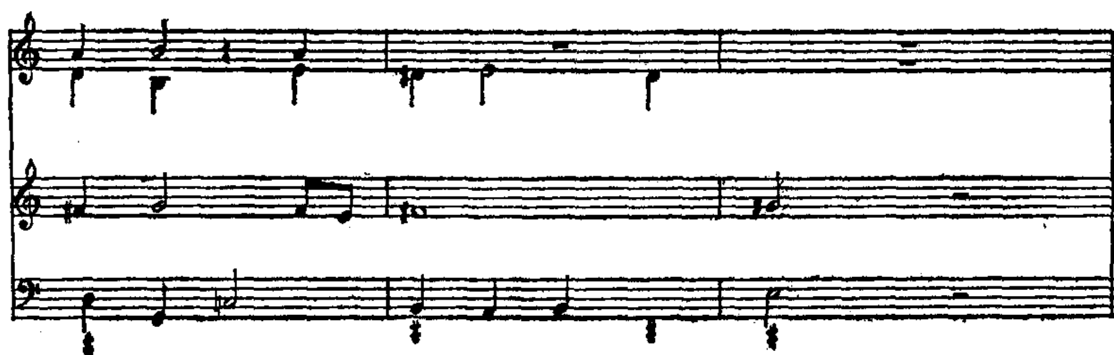
Chorus from Die sieben Worte
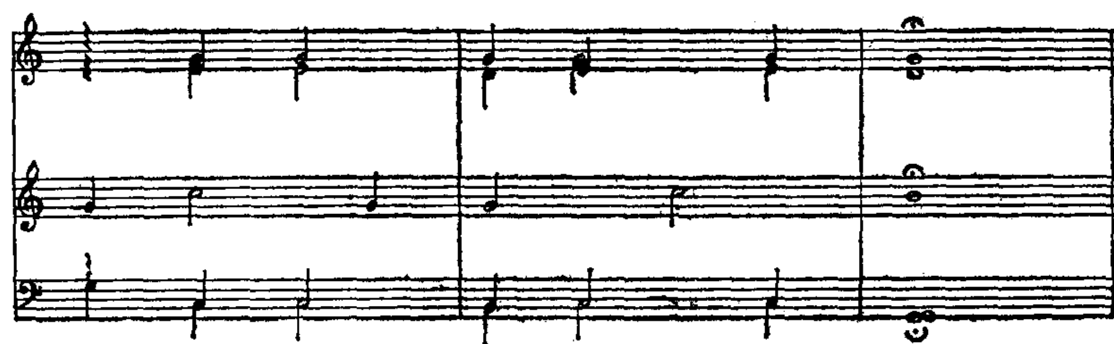
a. Da Jesus an dem Kreuze stund
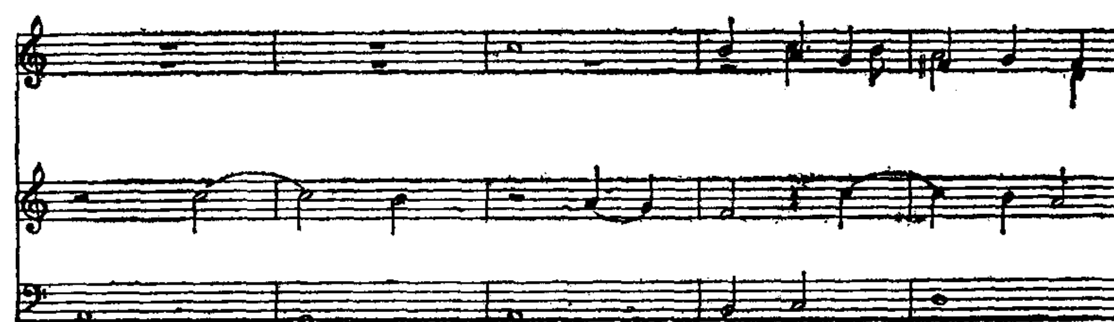
Aria from Die sieben Worte
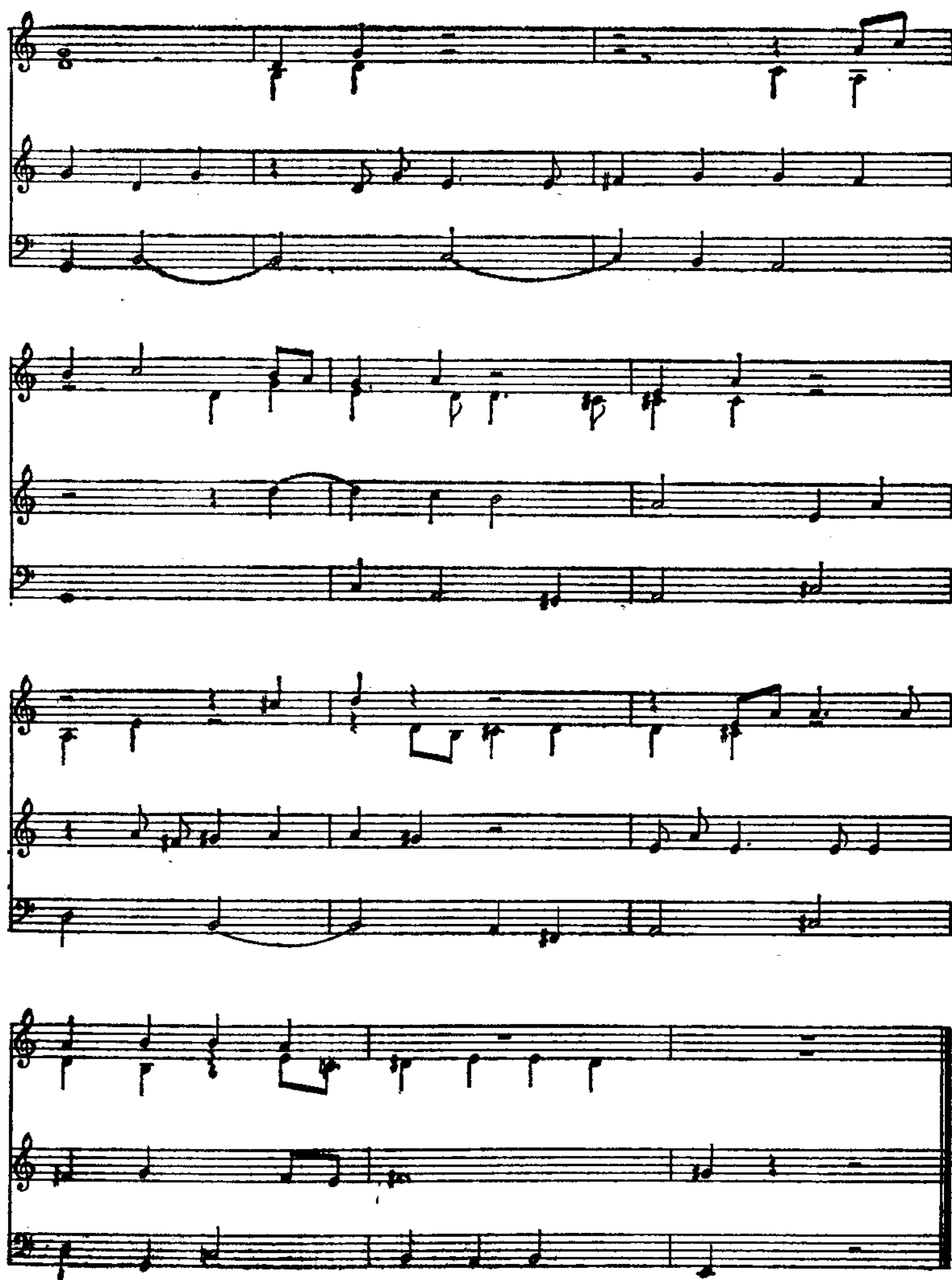
b. Und um die neunte Stunde











205. Heinrich Albert (1604–1651)

Aria
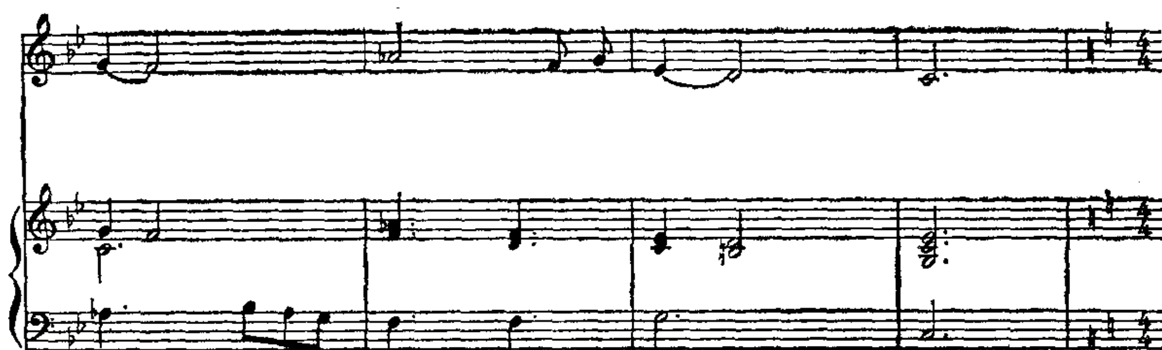
Auf, mein Geist
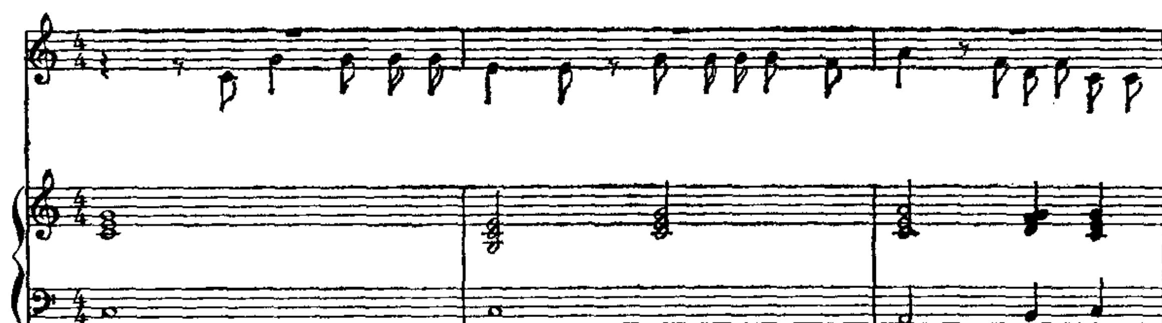
206. Francesco Cavalli (1602?-1676)
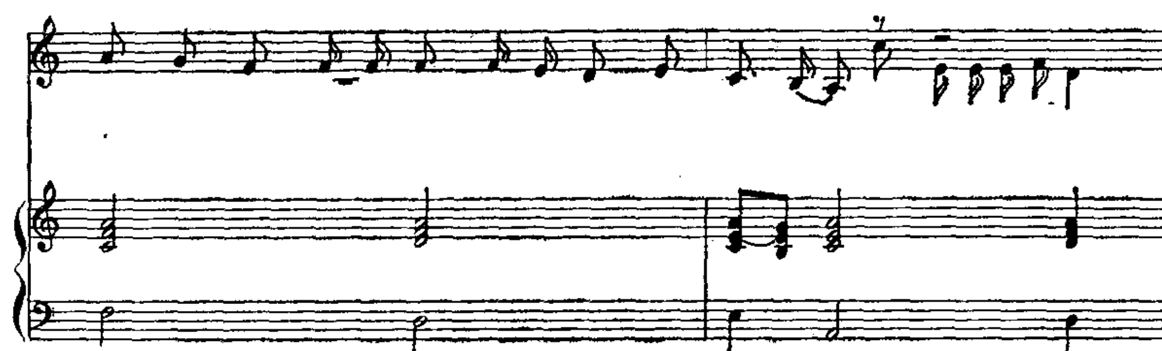
Ecco la lettra
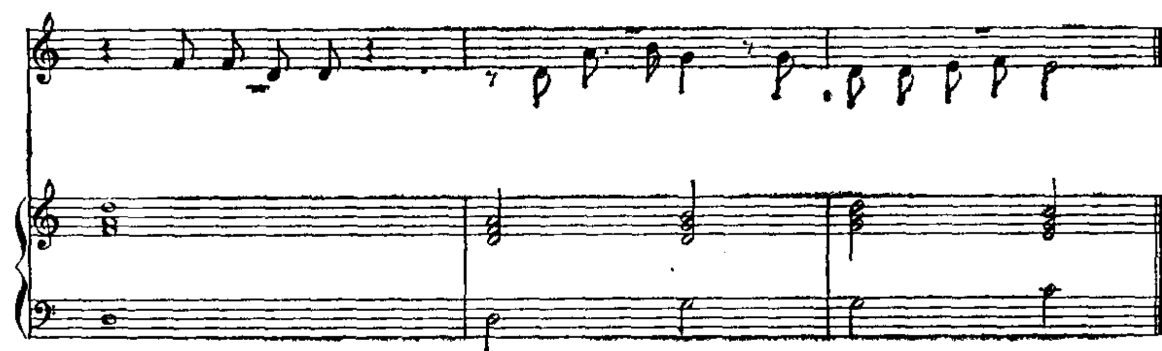
Recitative and Aria from Xerxes

㉔欢音
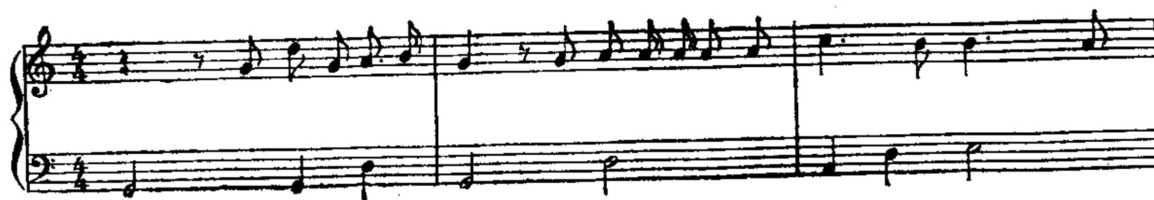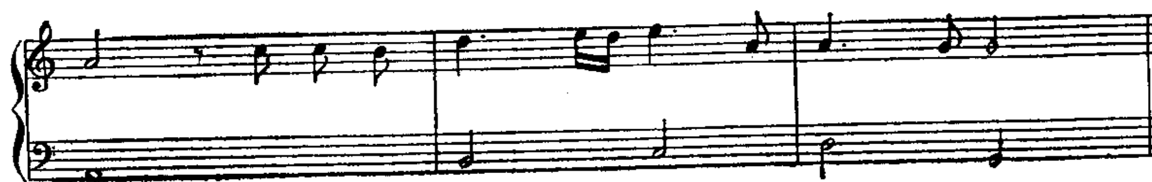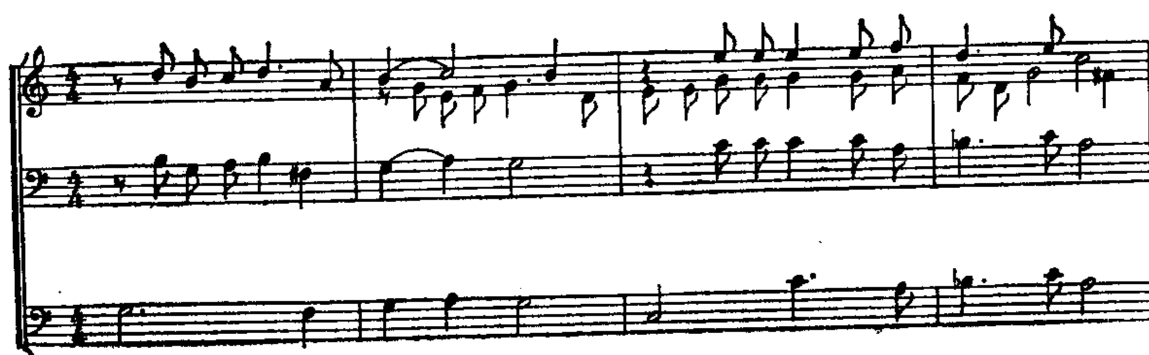








207. Giacomo Carissimi (c. 1604 - 1674)

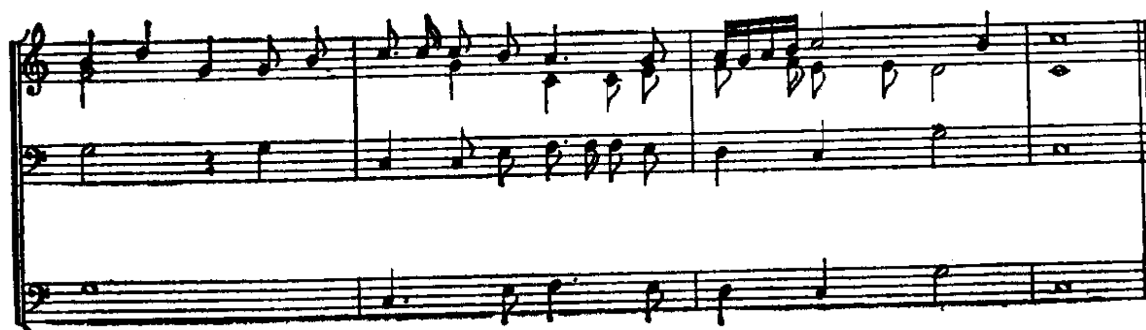
Recitative and Chorus from Jonas
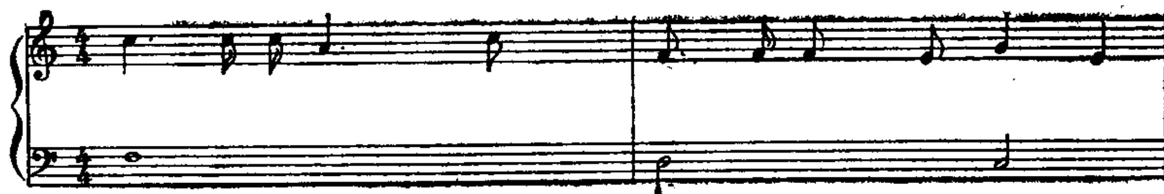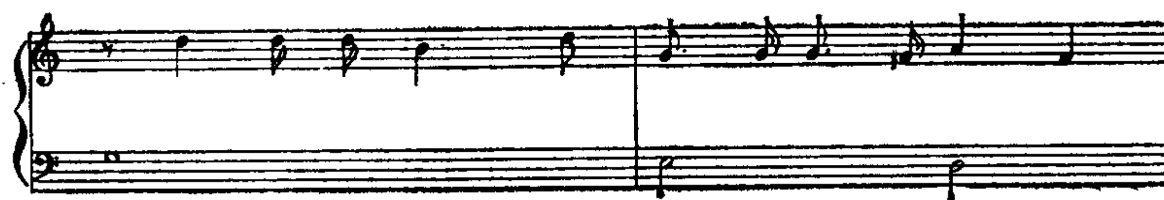
Miserunt ergo sortem

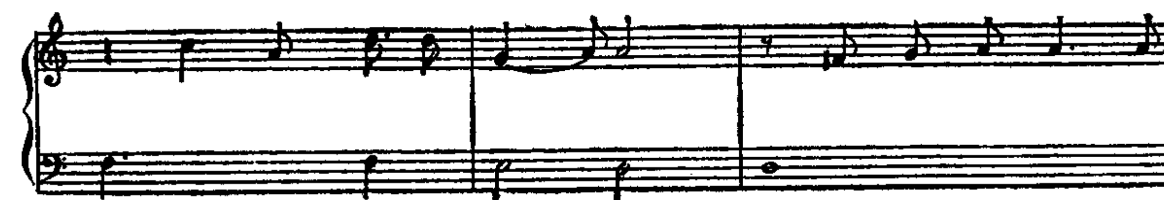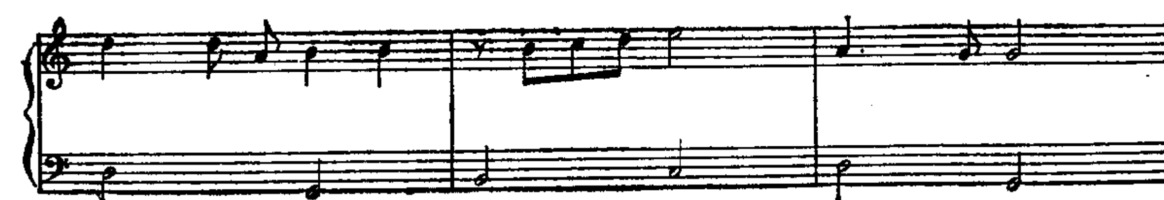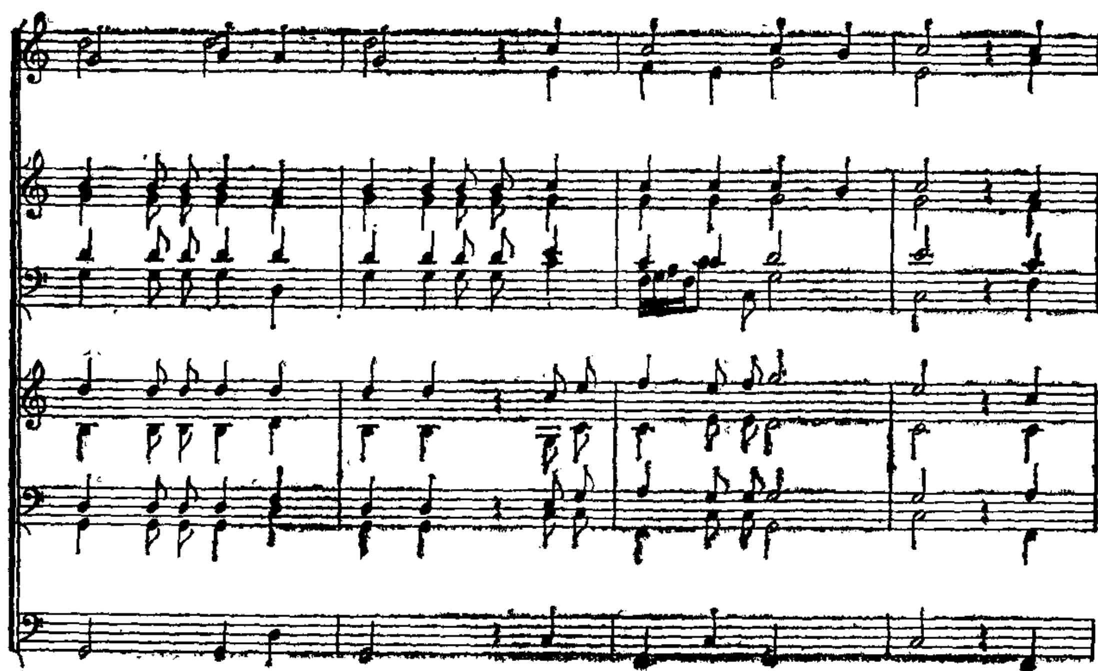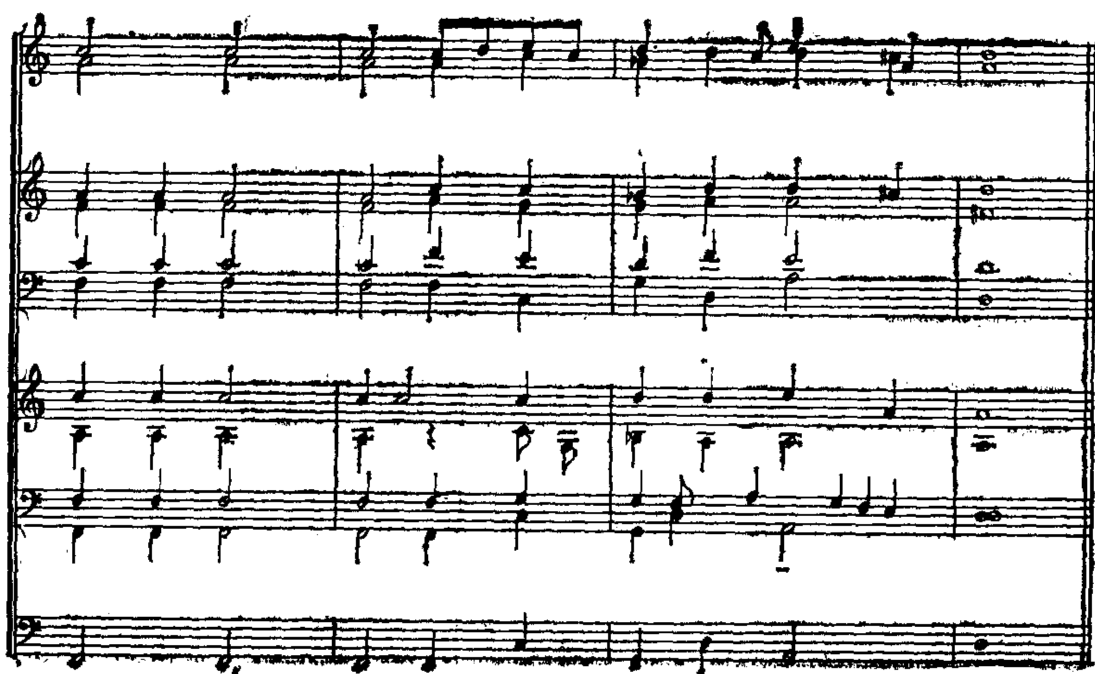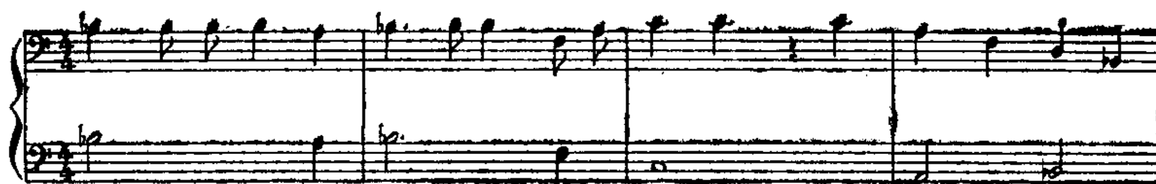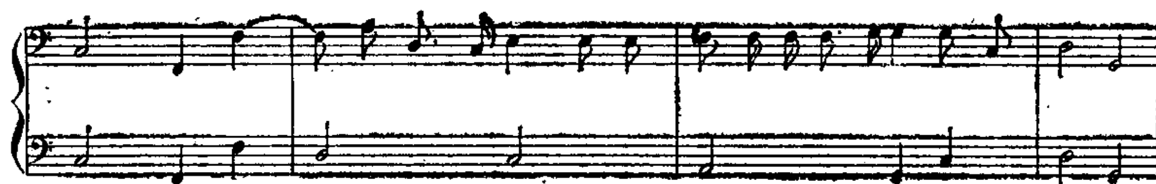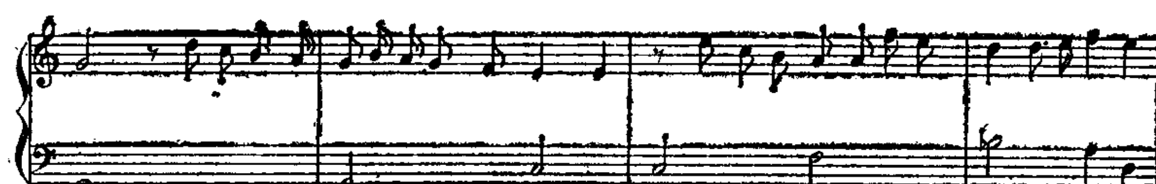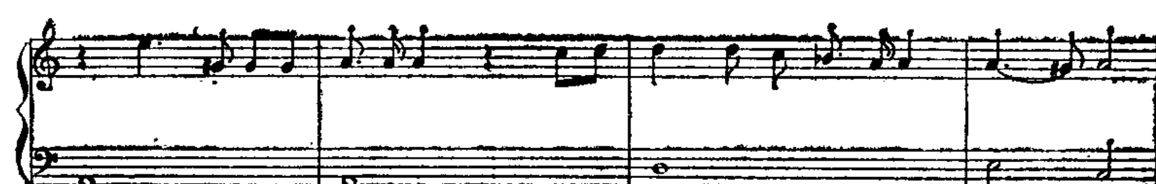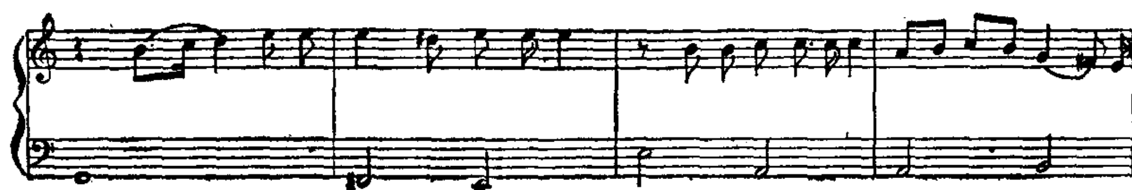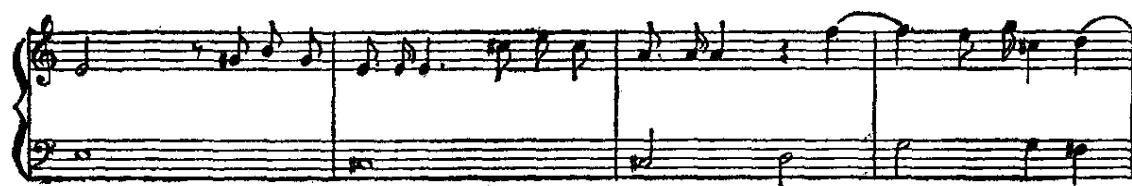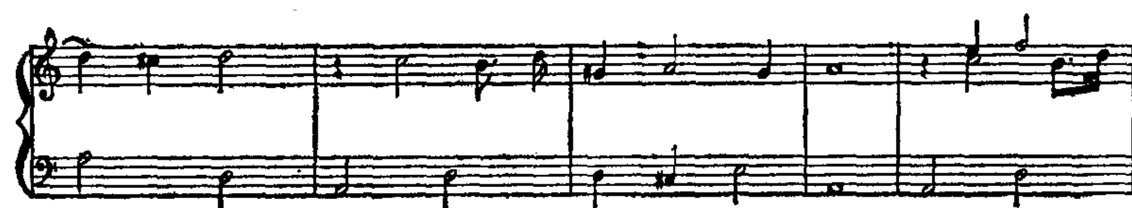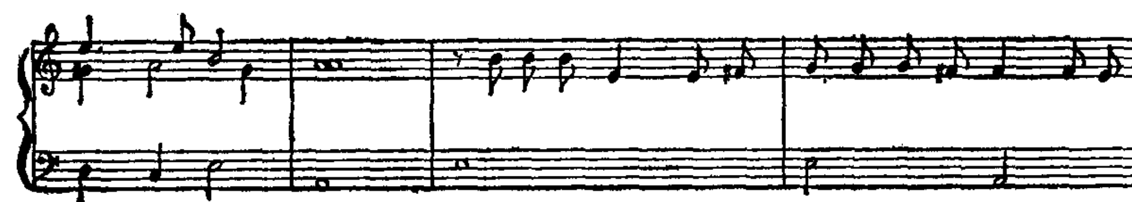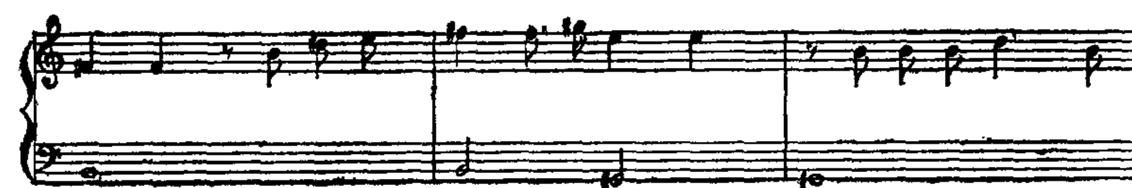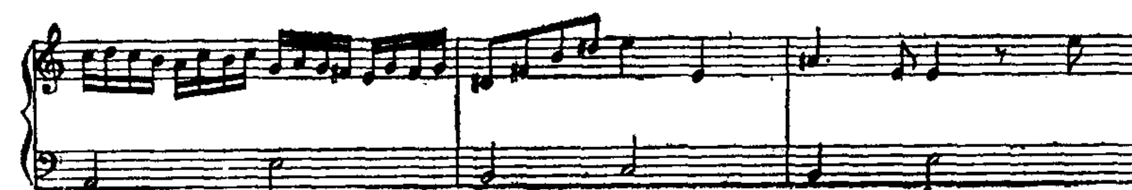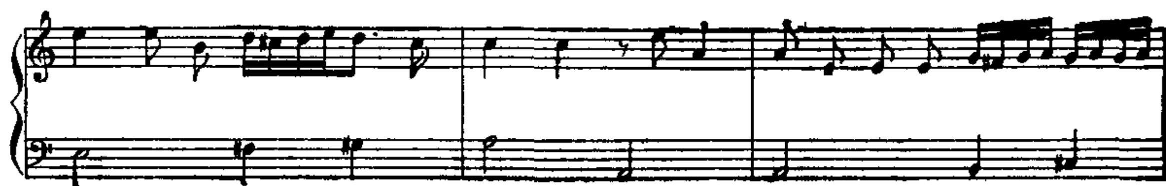




















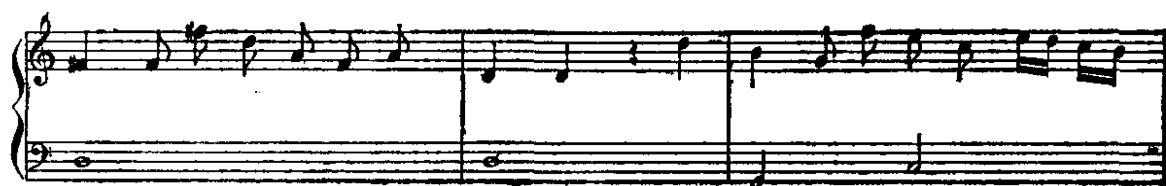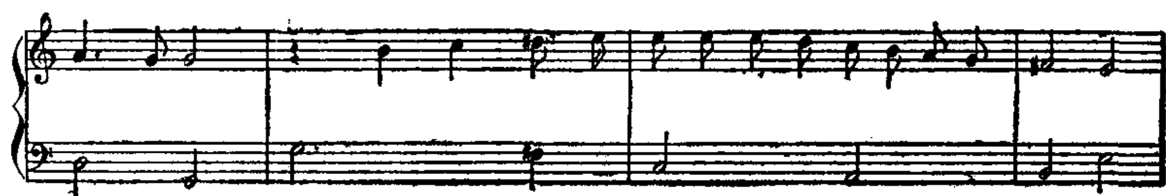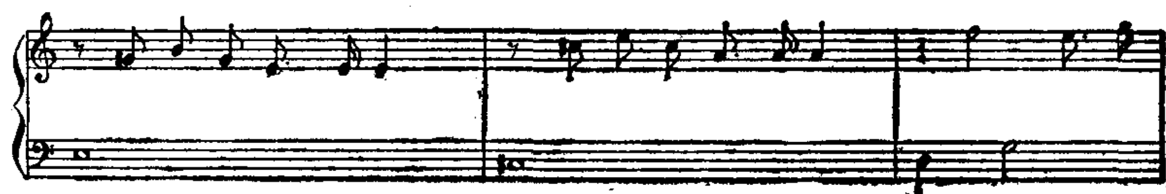


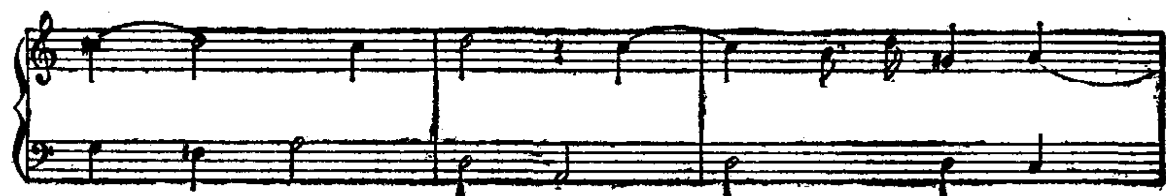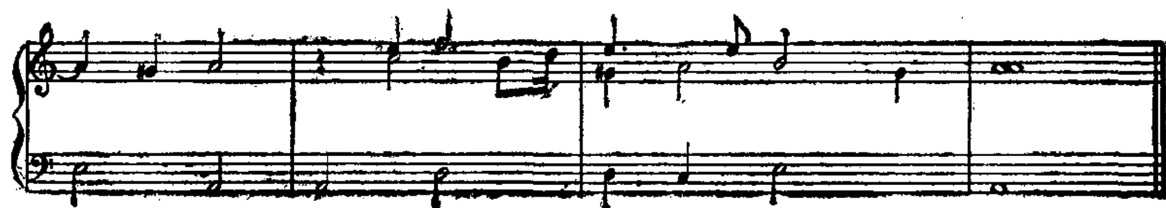











209. Steffano Landi

Poca voglia di far bene
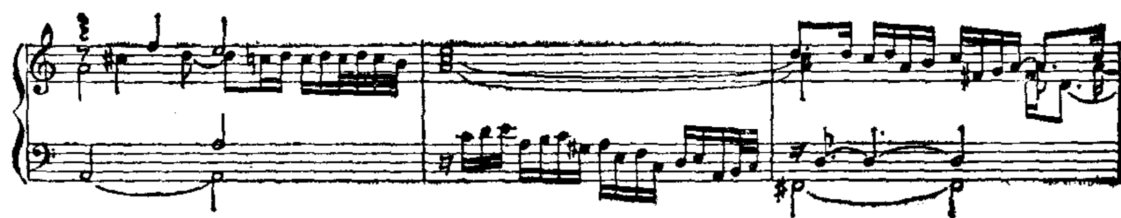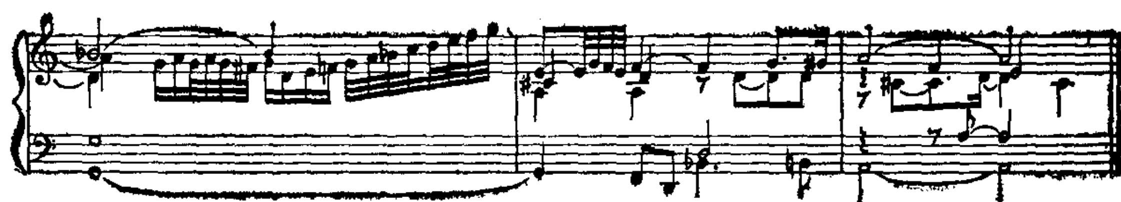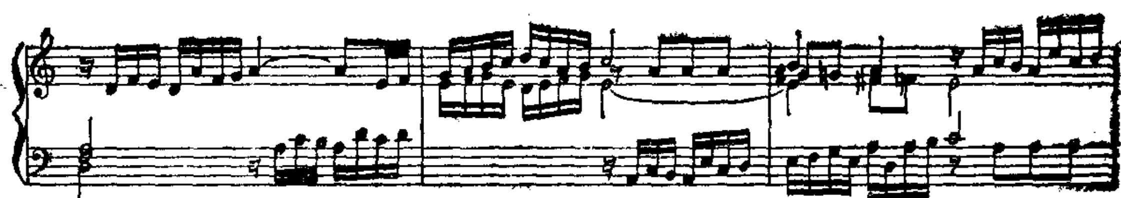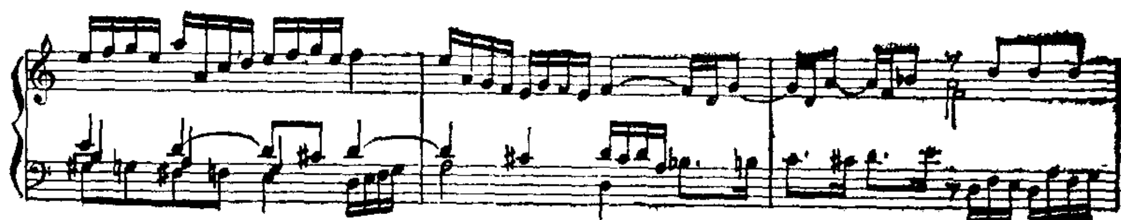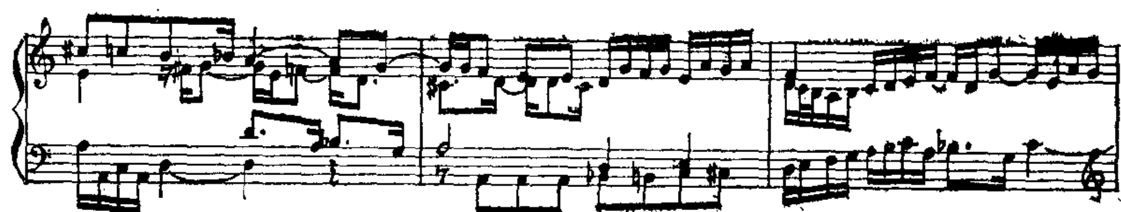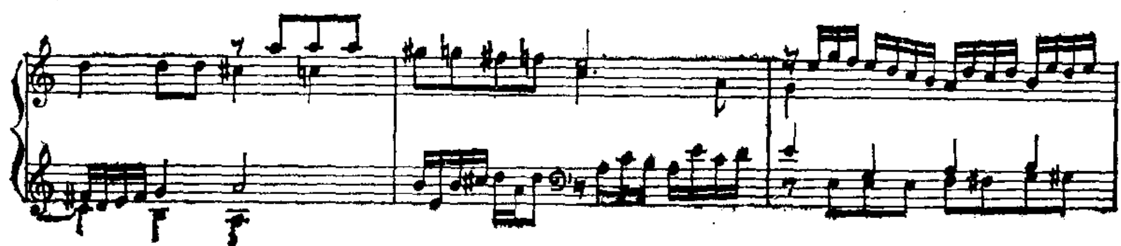
Duet from Il San Alessio
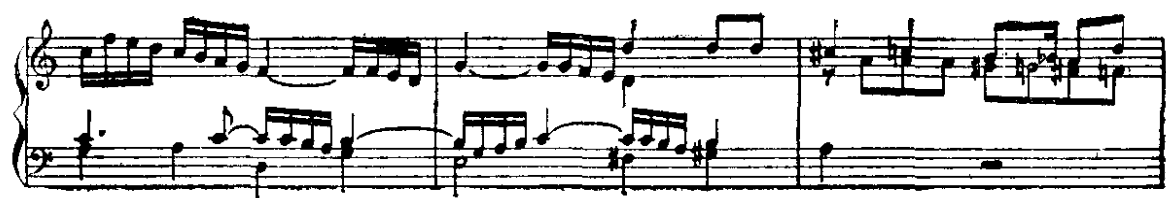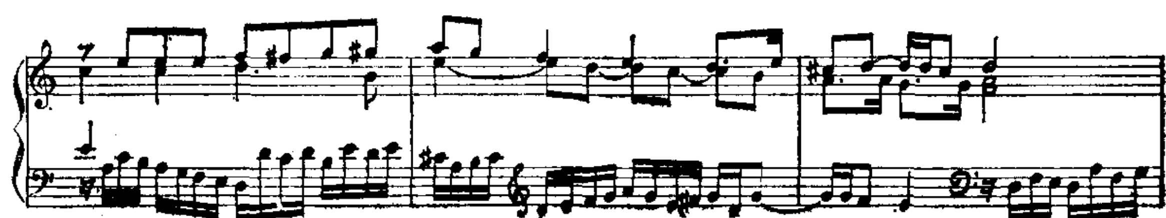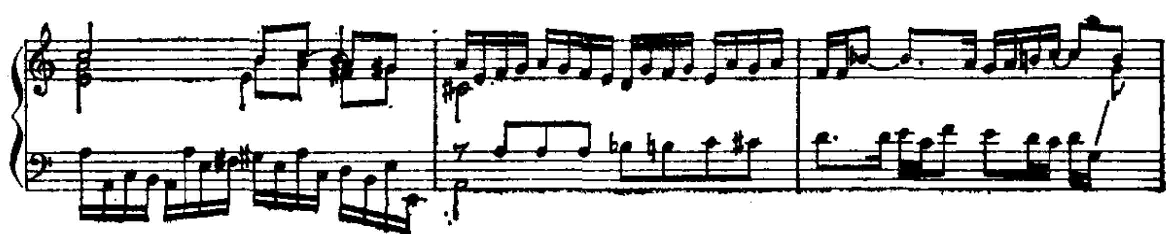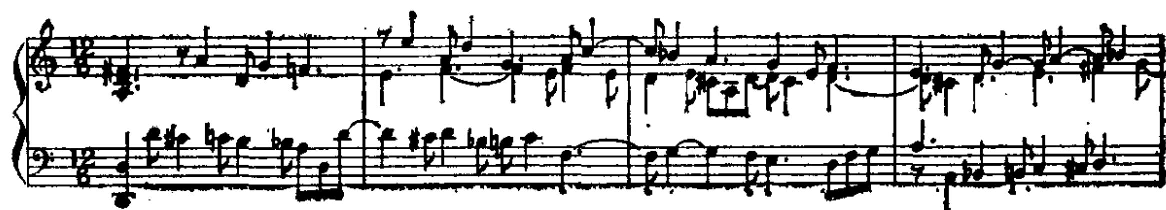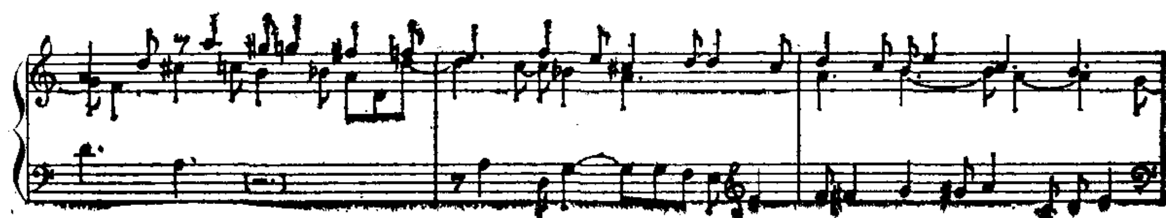
D.C.
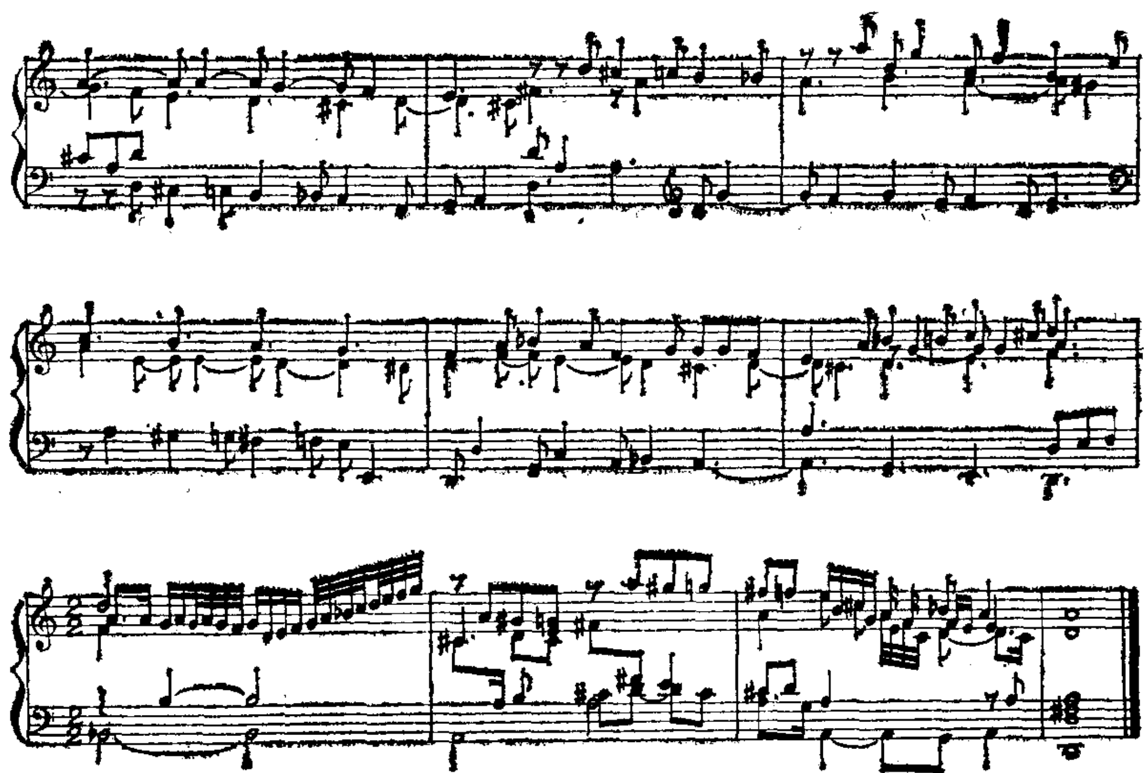
217. Johann Jakob Froberger

Toccata II

For Organ

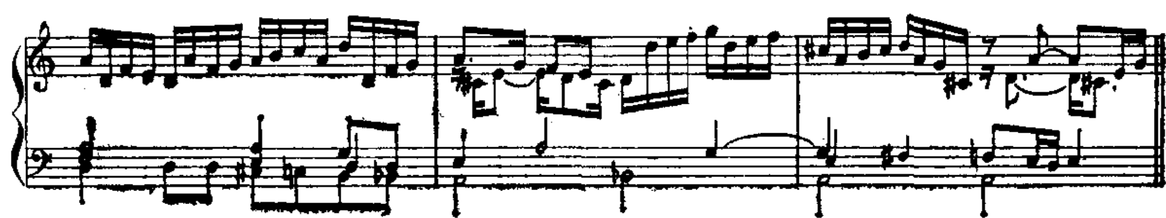
















220. Giovanni Legrenzi (1626? – 1690)
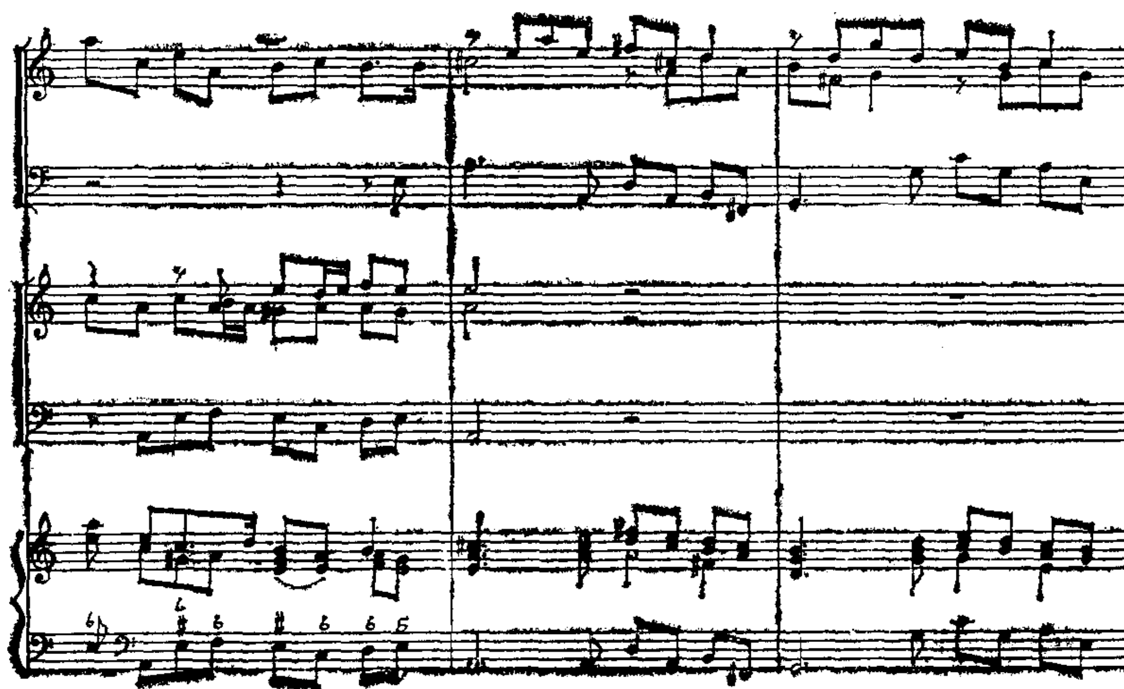
La Buscha — Sonata for Instruments
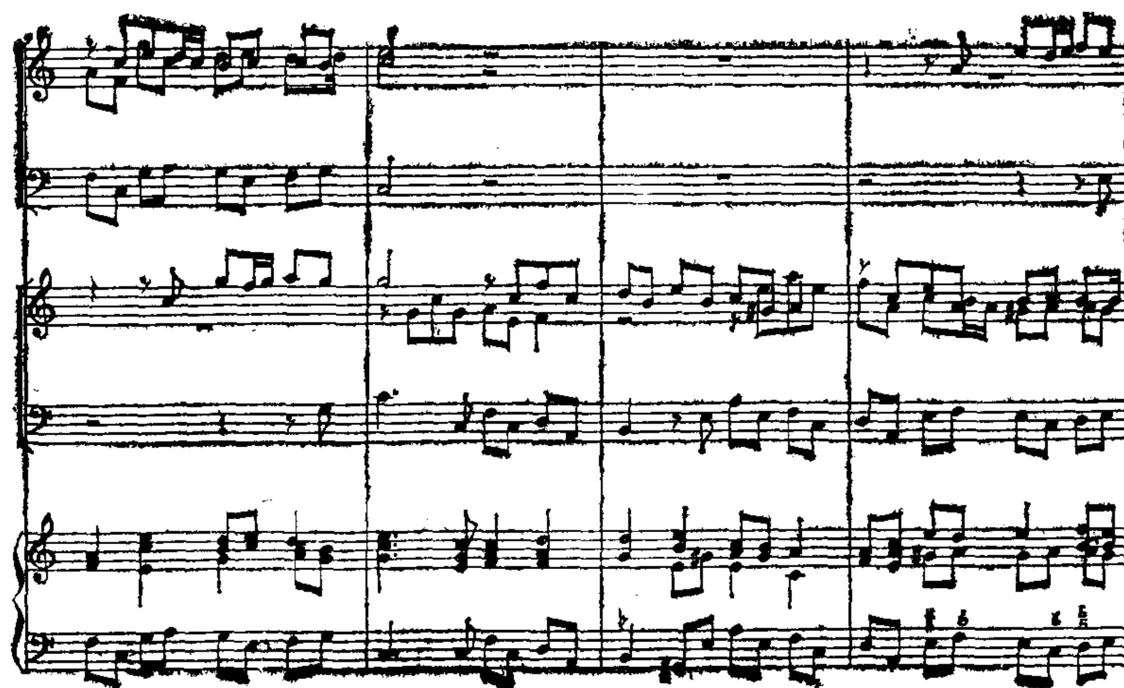
Cornetto II. ó Viol.
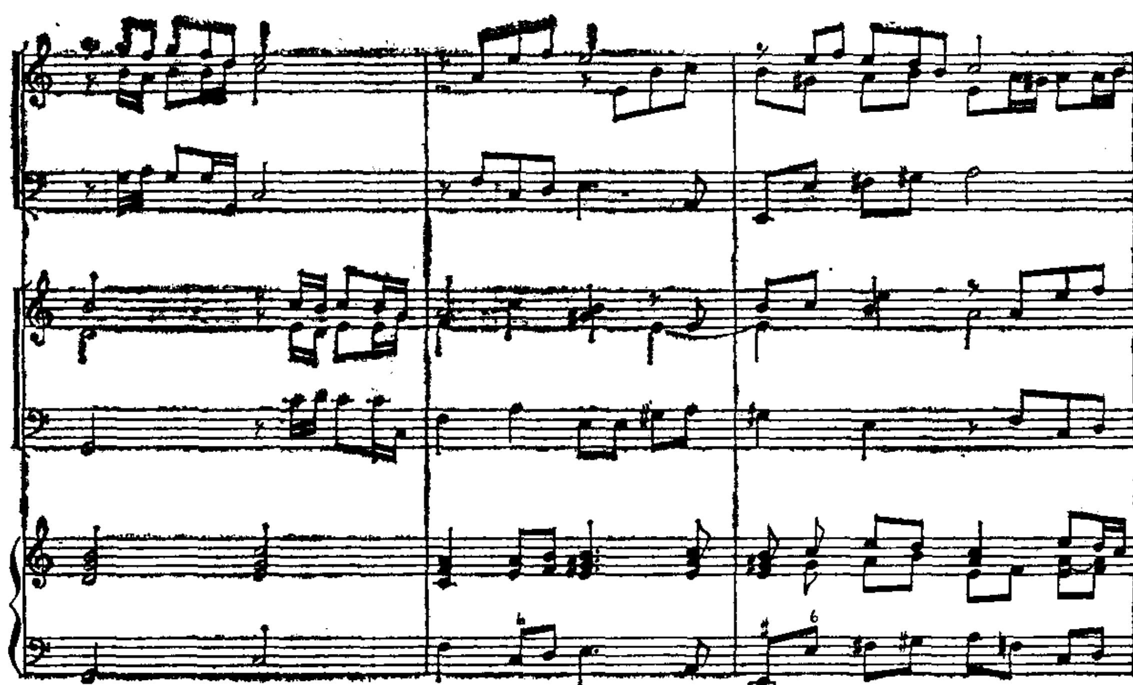
Fagotto ó Violon
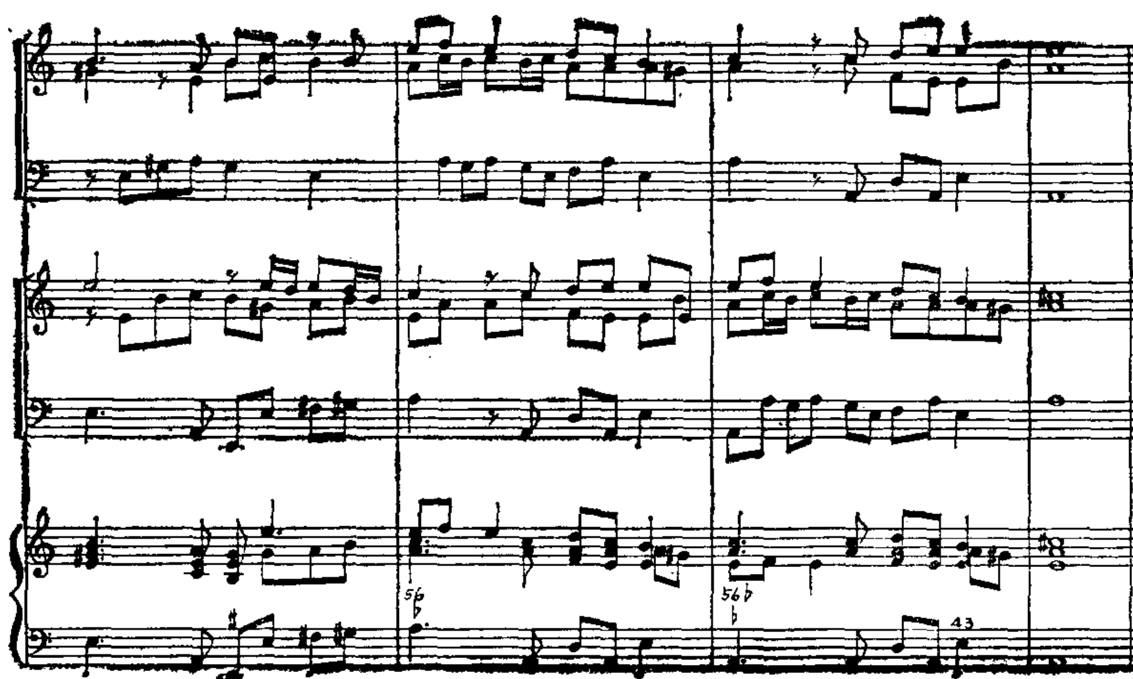
Violino II.

Viola da brazzo
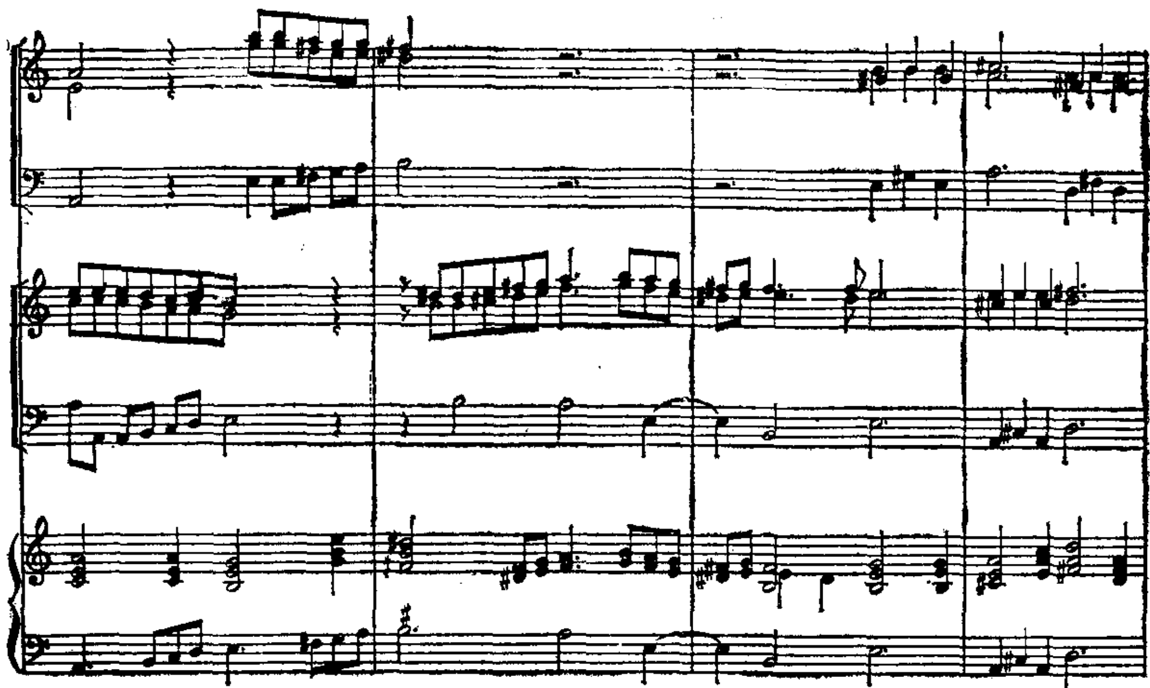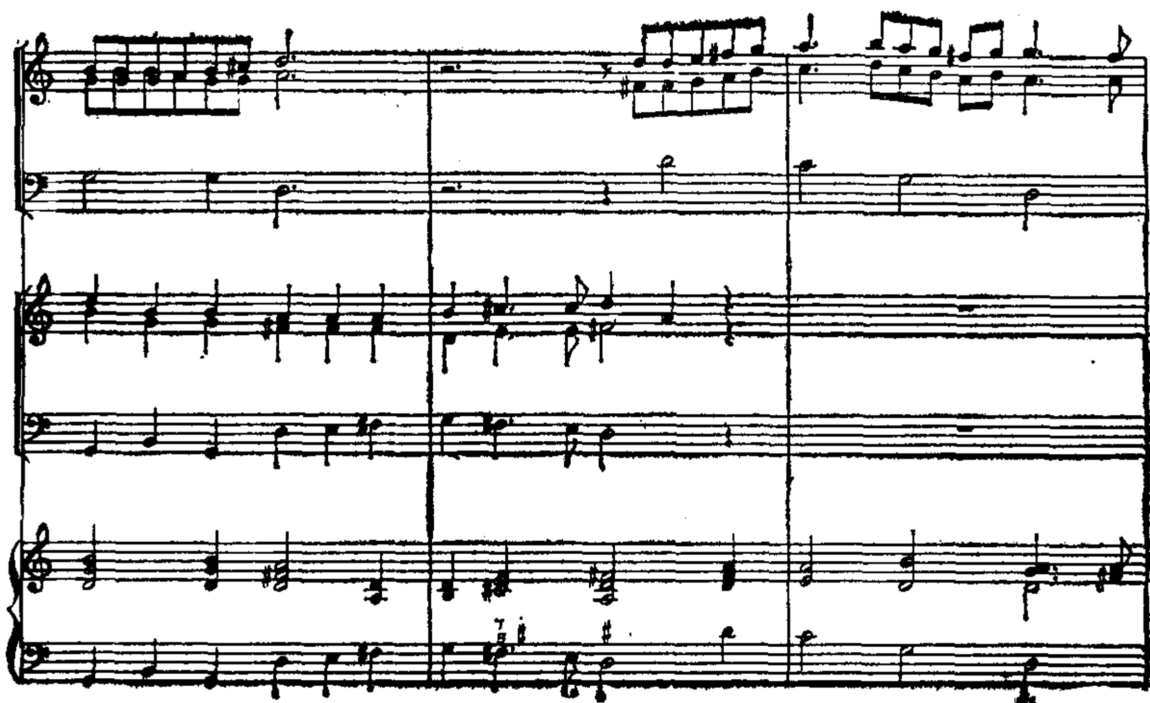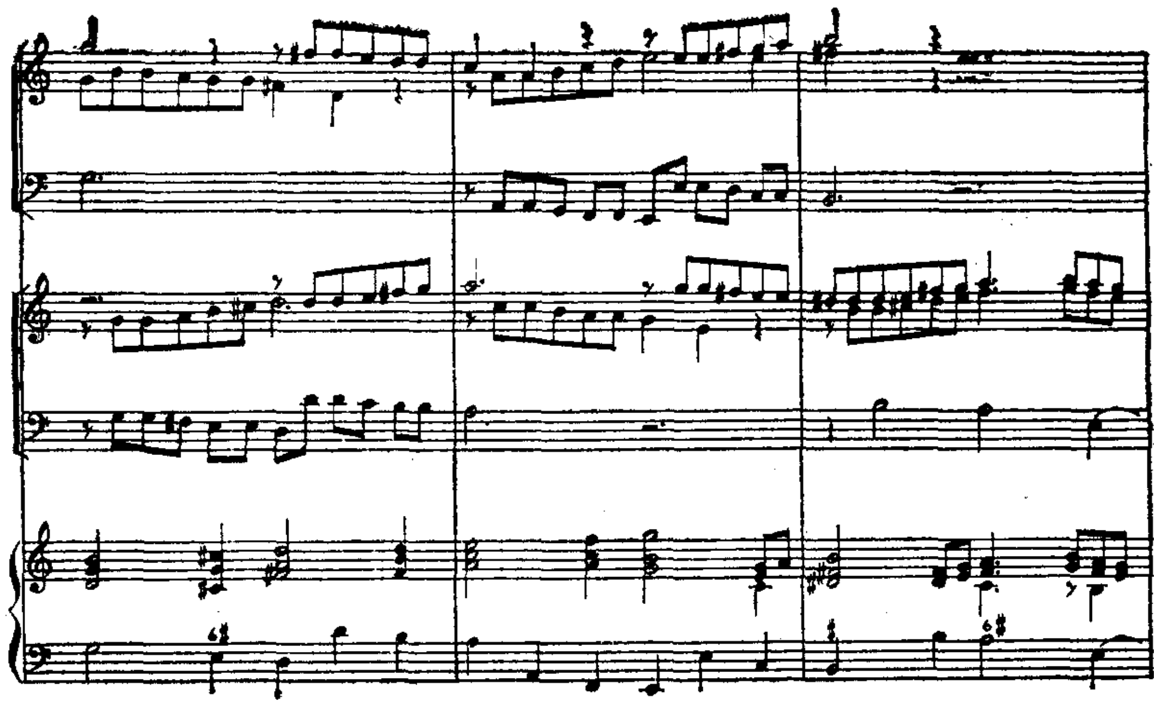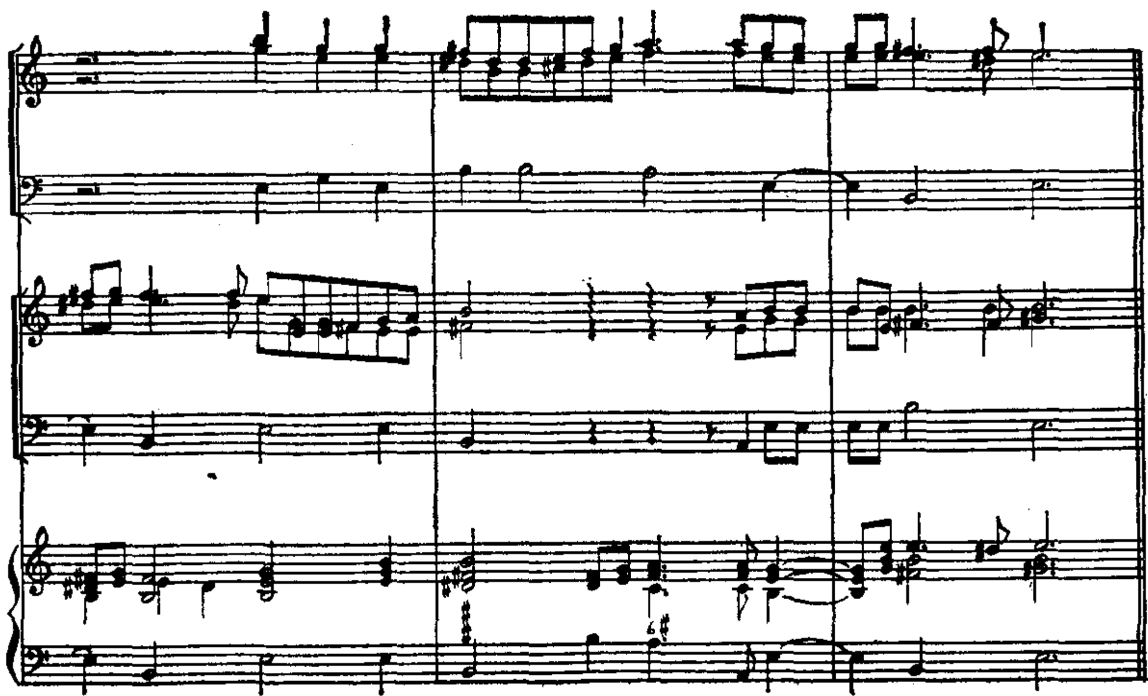








Adagio

[𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.]









Adagio
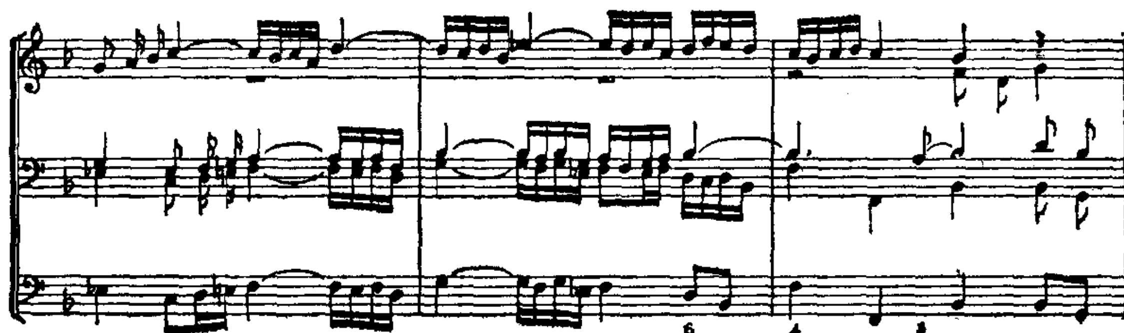
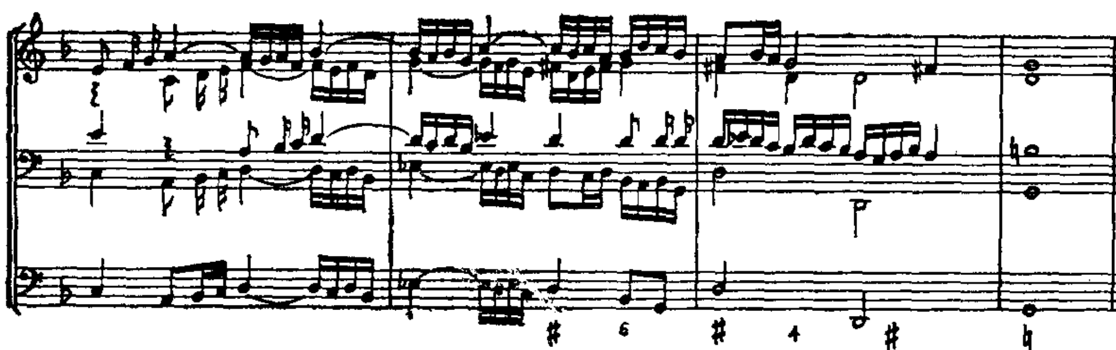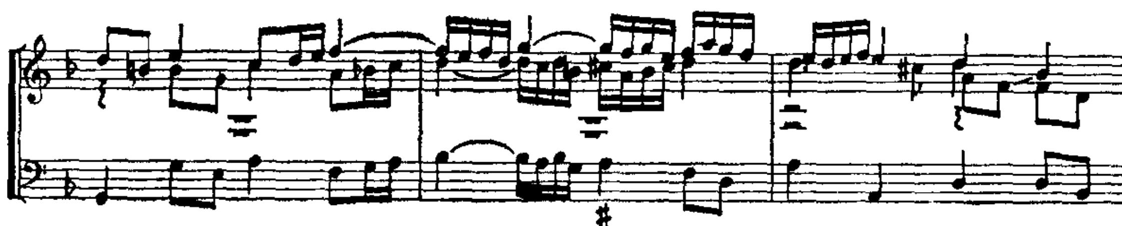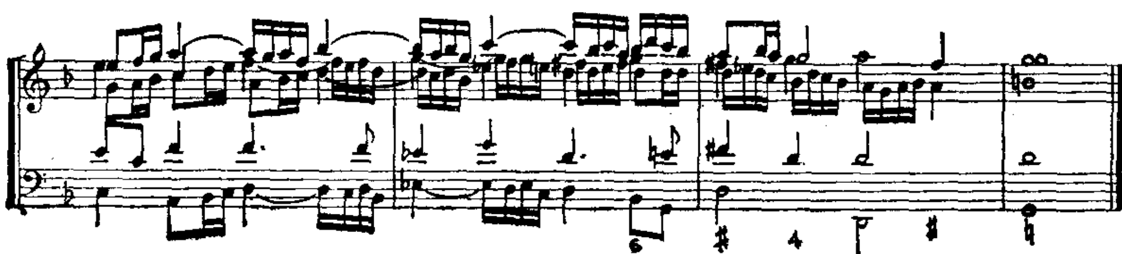
Allegro.

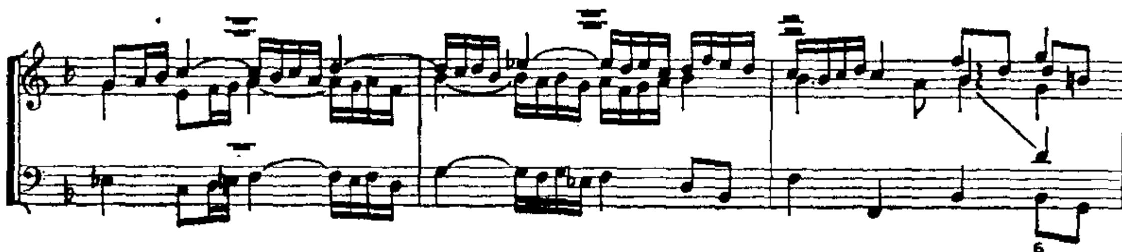
Figured bass: ♮ 6 6/5 5♭ — ♯ 6 6/5 — ♯ ♭ 6/5 — 5♭

221 Marc^s Antonio Cesti (1623-1669)

Di bellezza e di valore
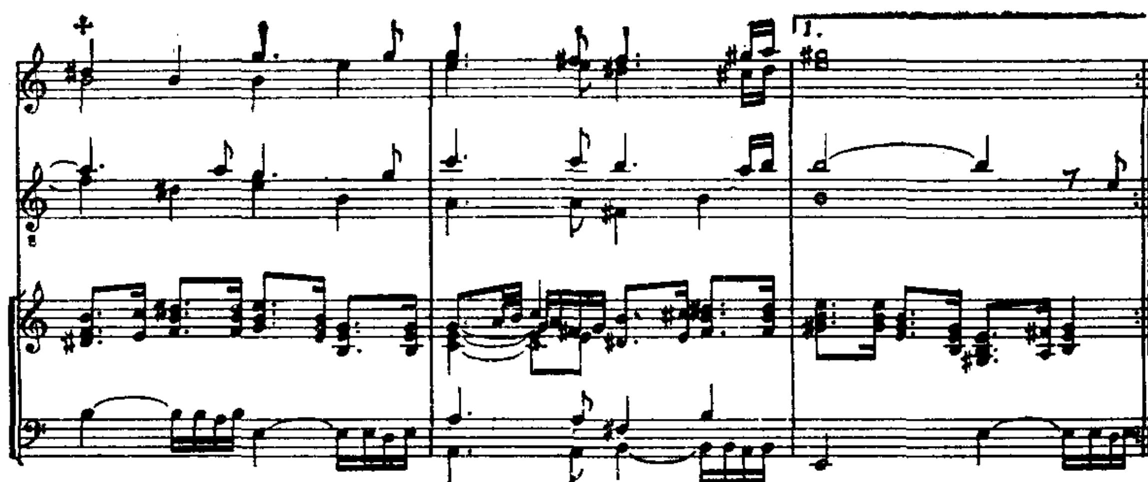
From Il pomo d'oro
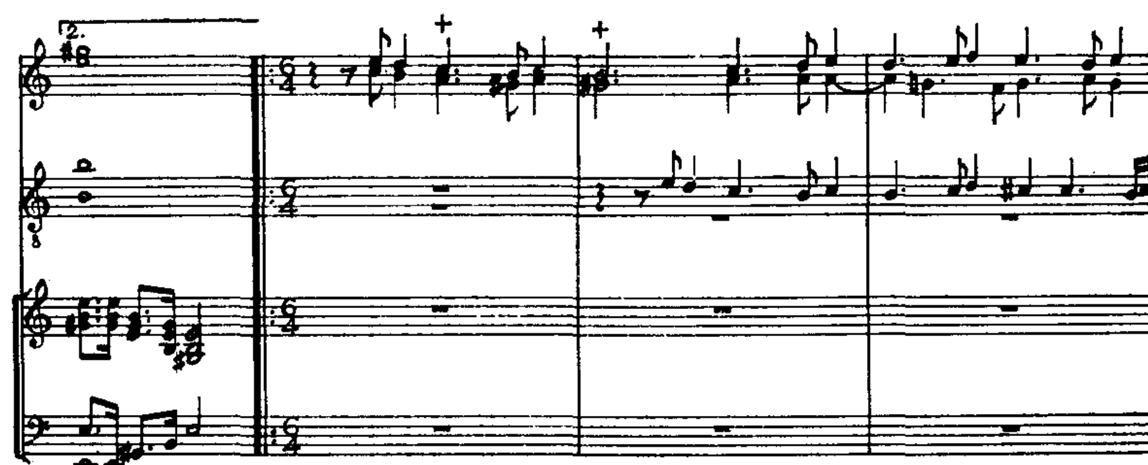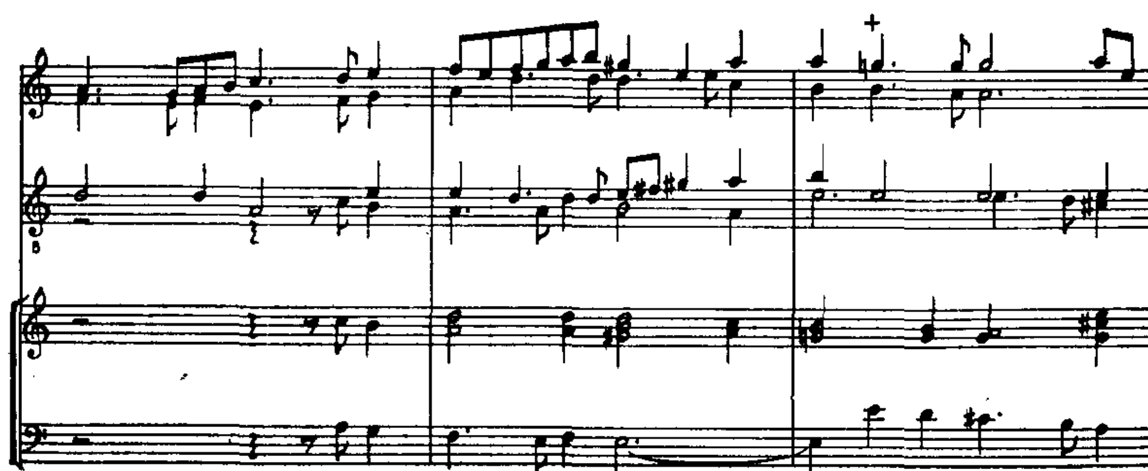



224. Jean-Baptiste Lully (1633?–1687)
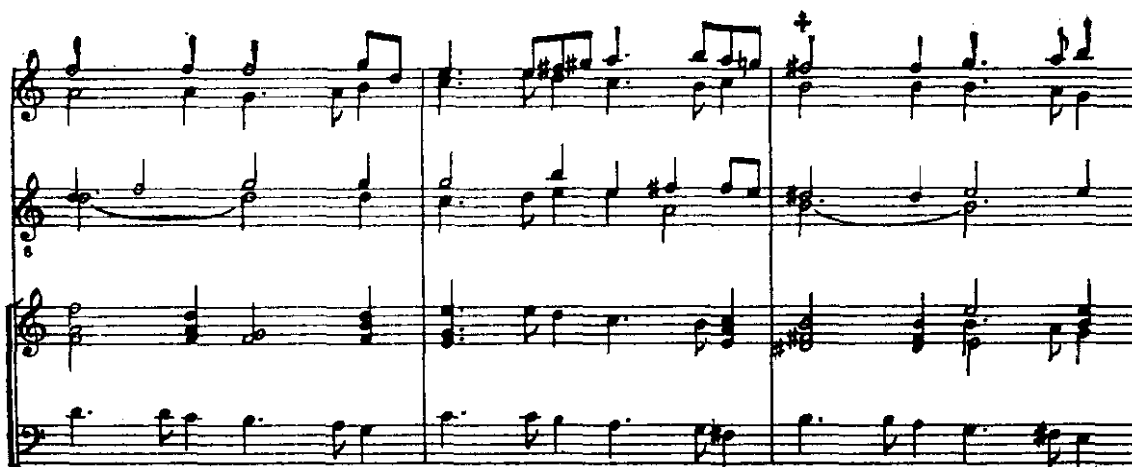
Overture
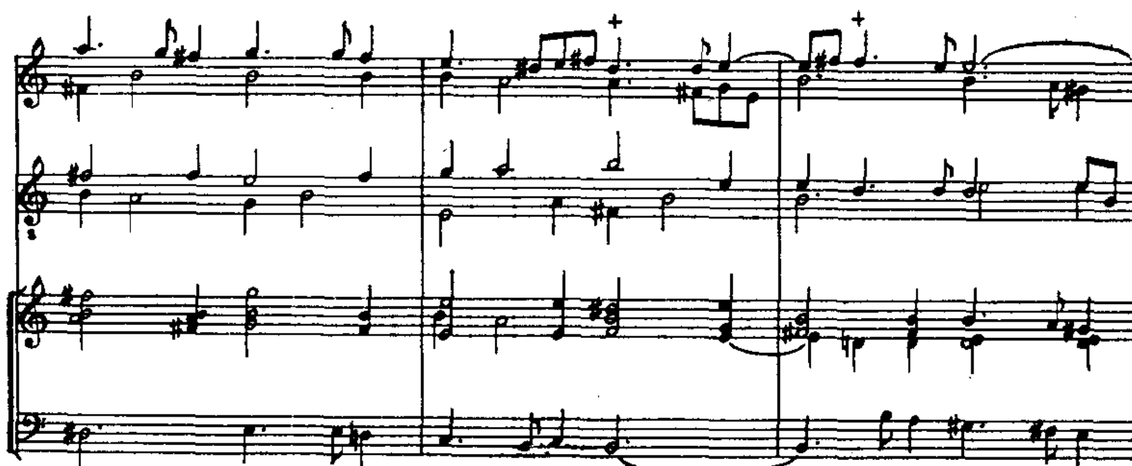
From Alceste
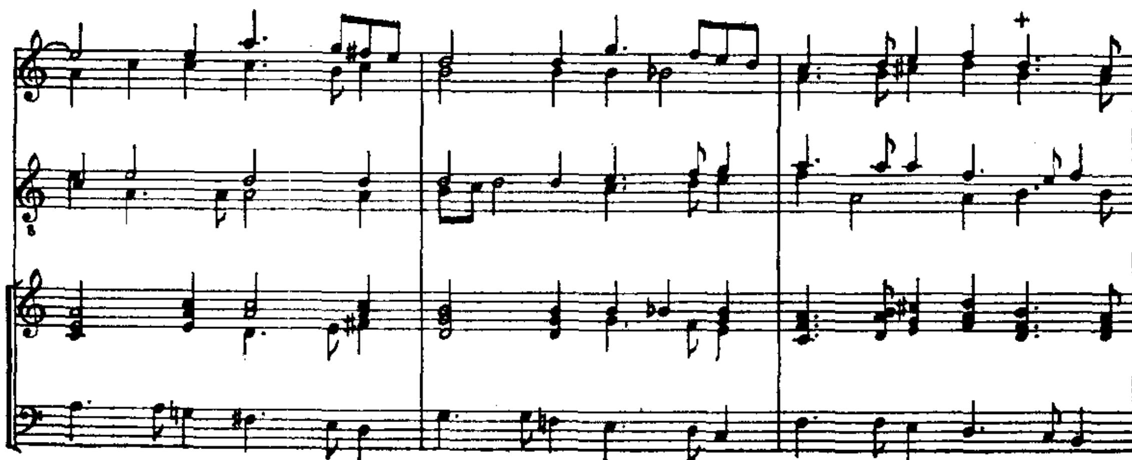

1.
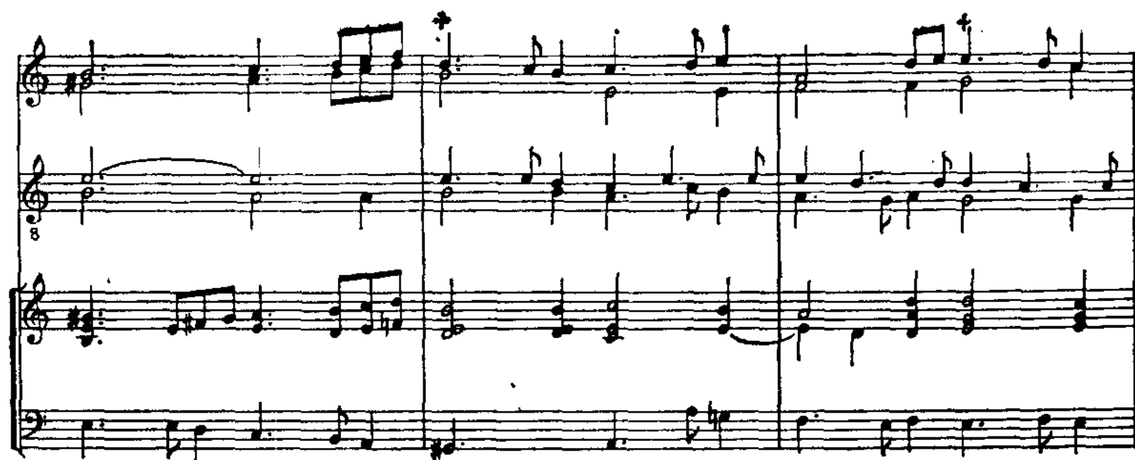

2.

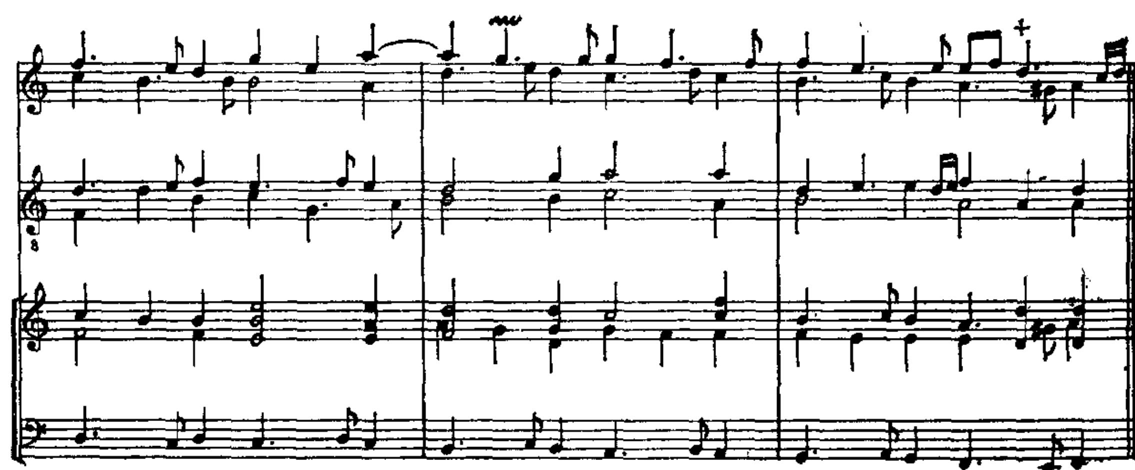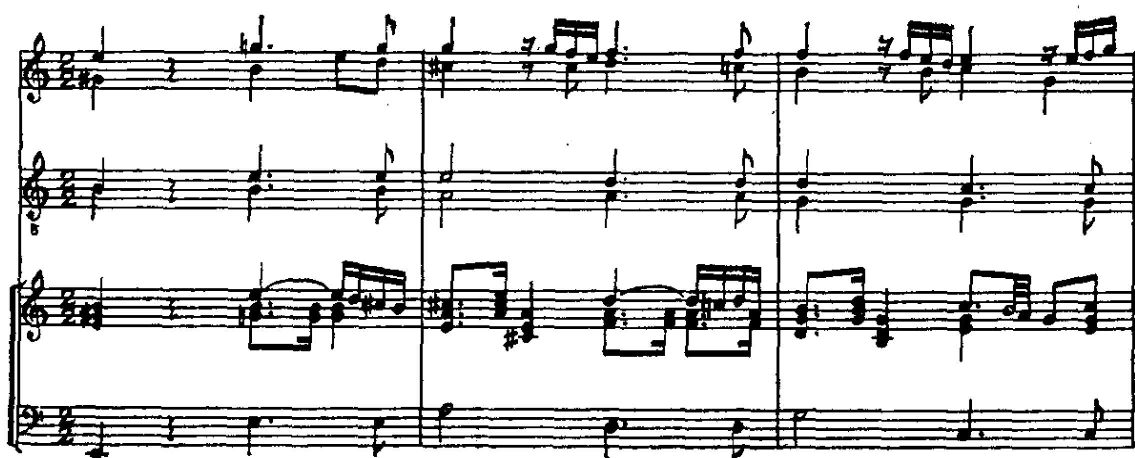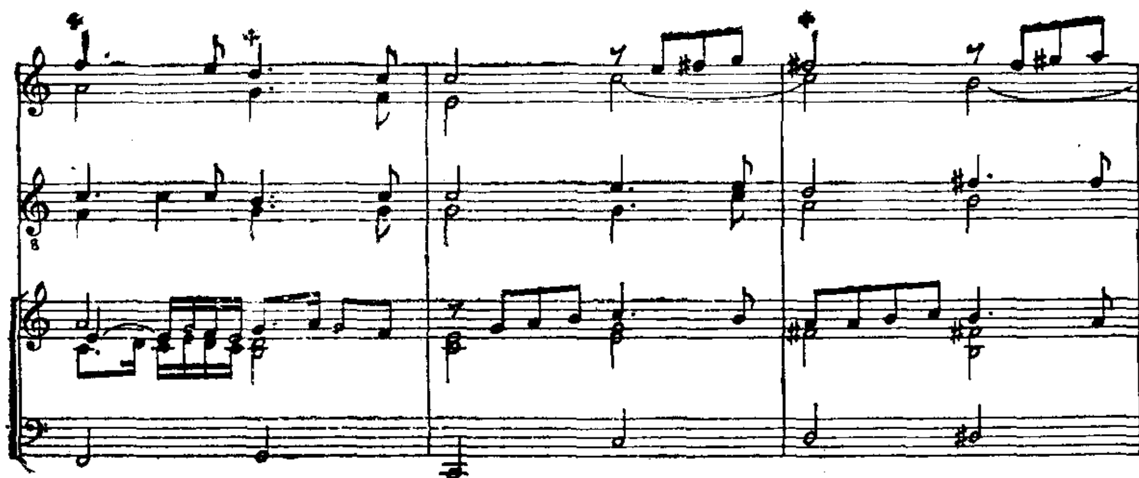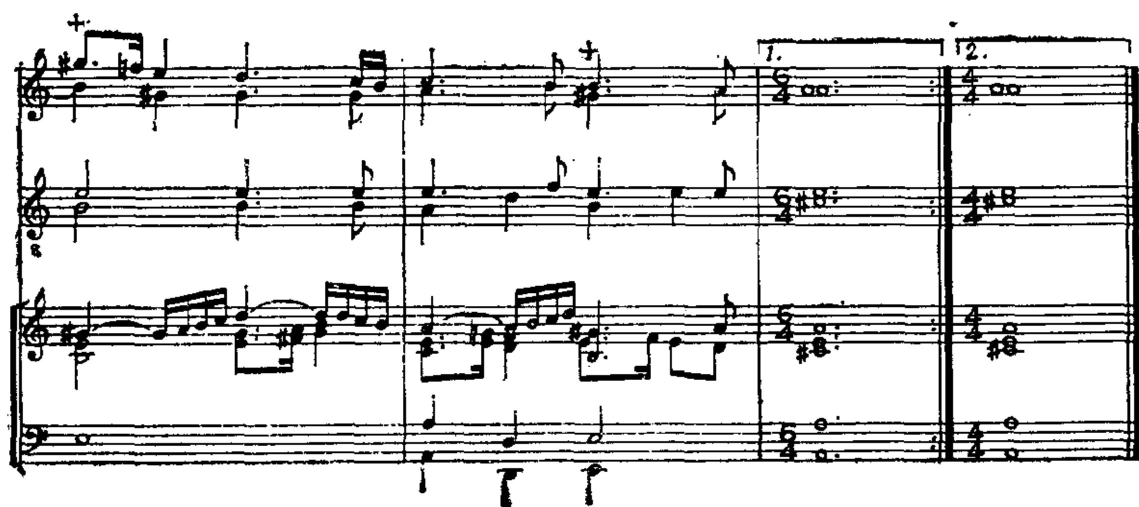












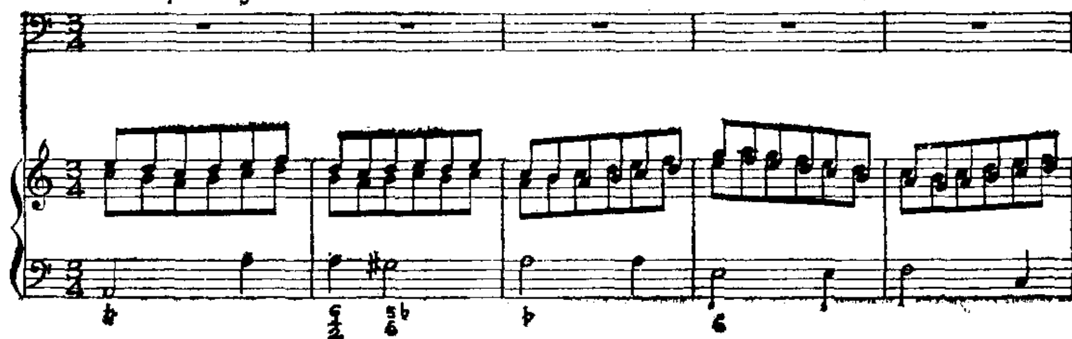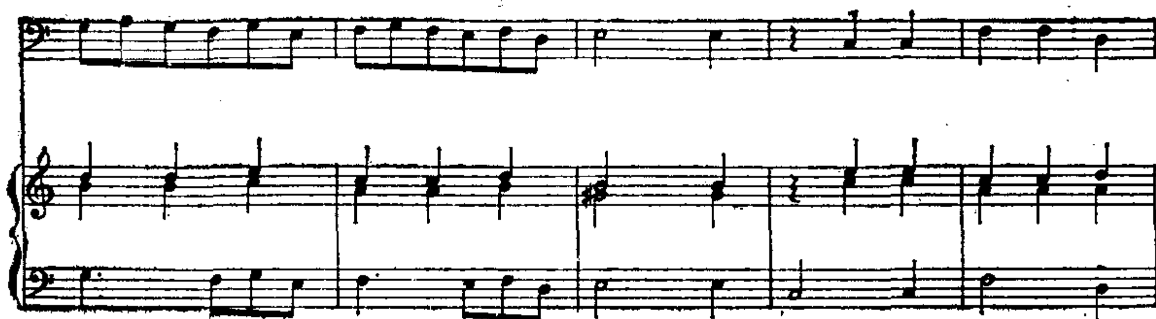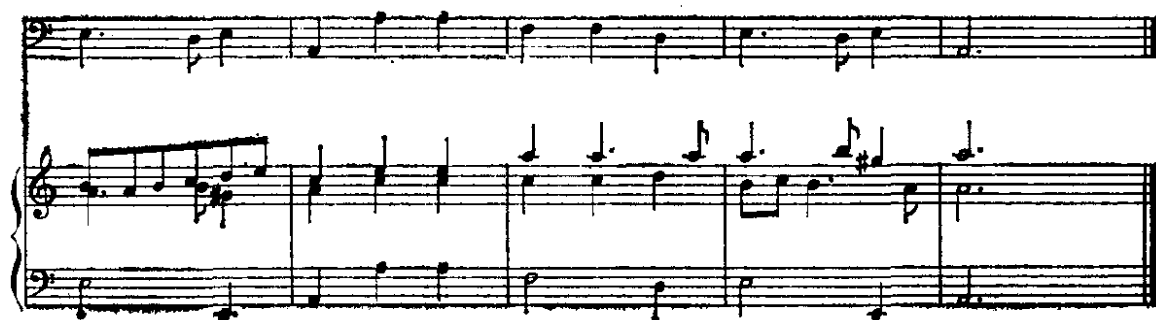






225. Jean-Baptiste Lully
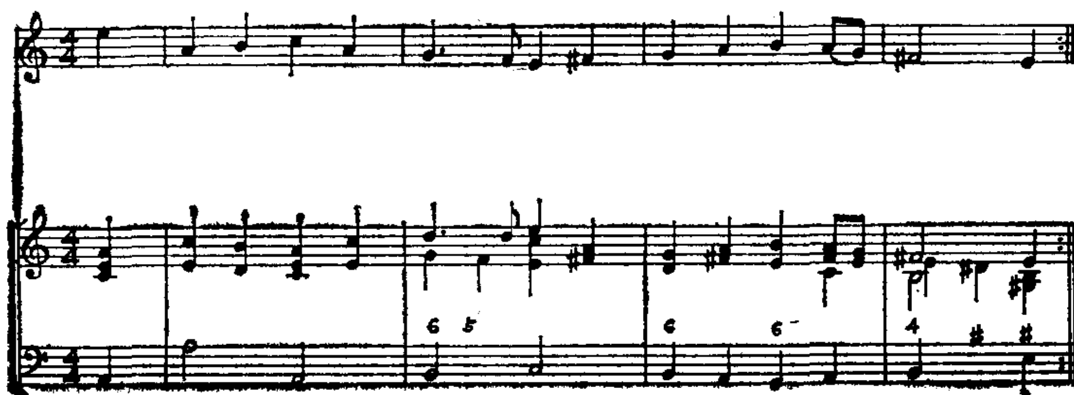
Le Ciel protége les héros — Recitative and Aria from Alceste
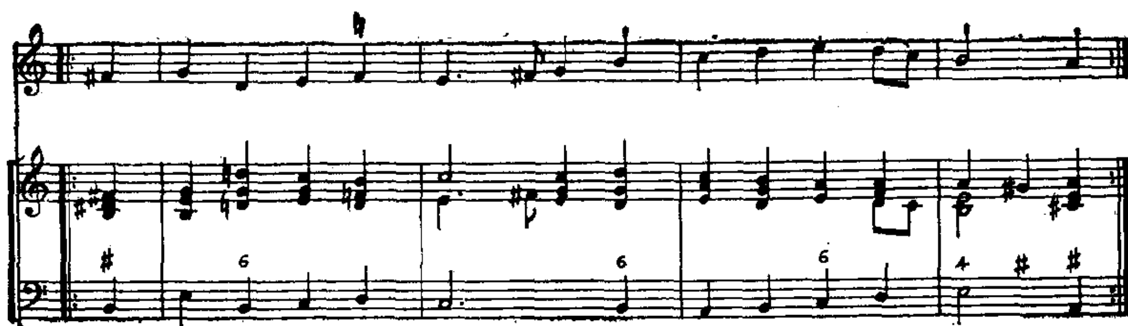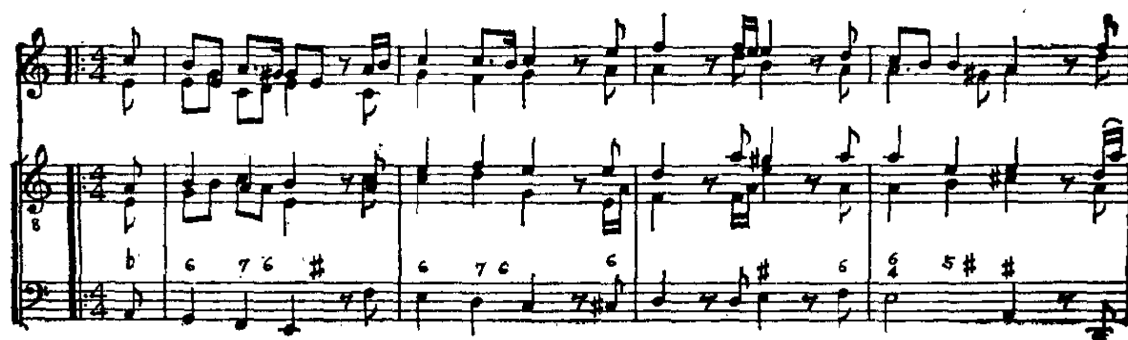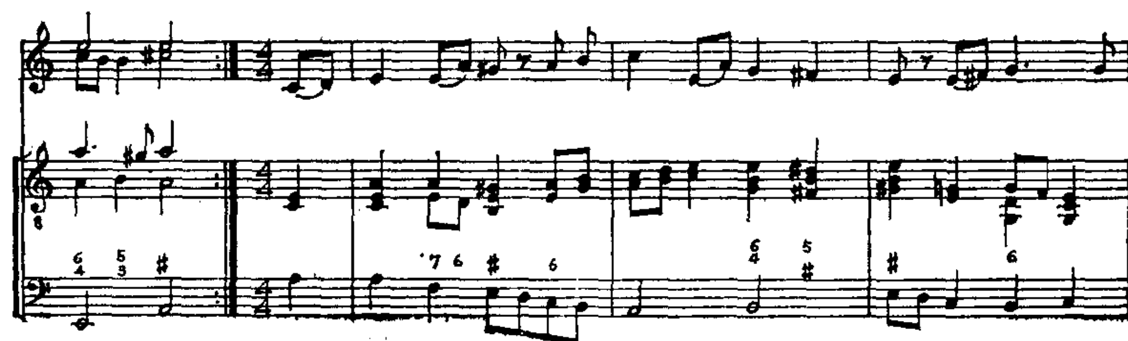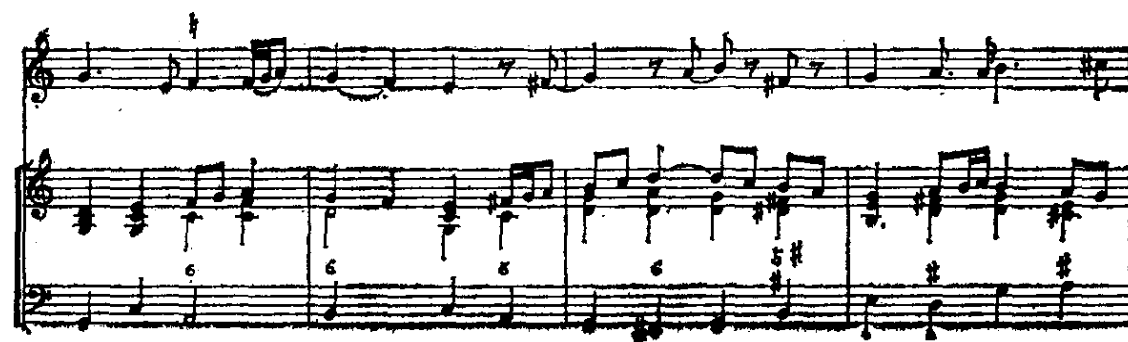






228. Adam Krieger (1634–1666)
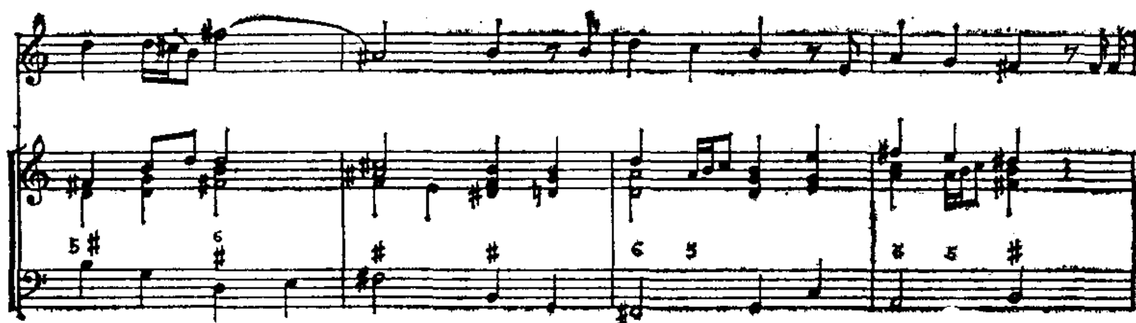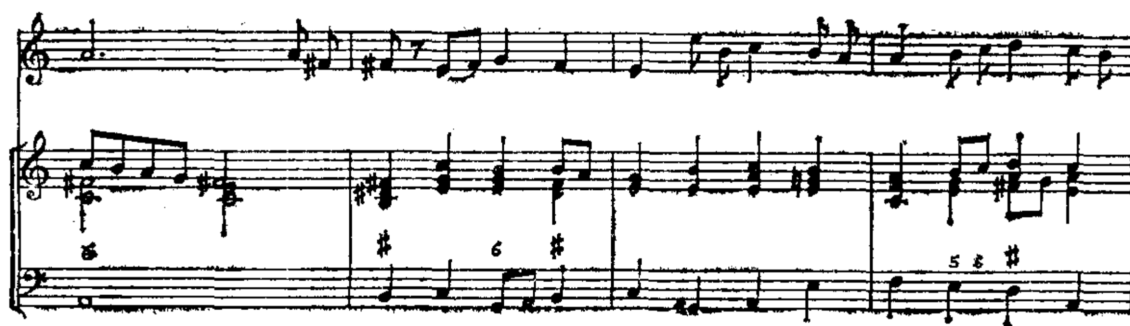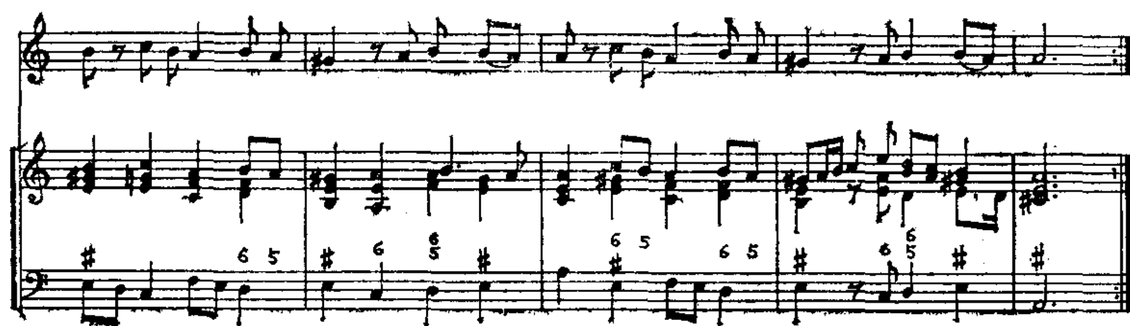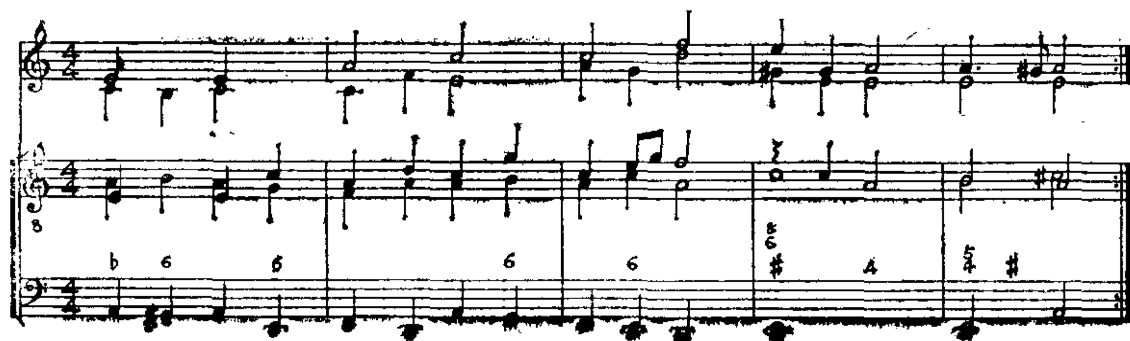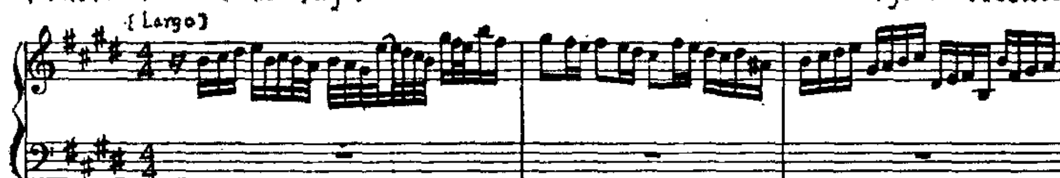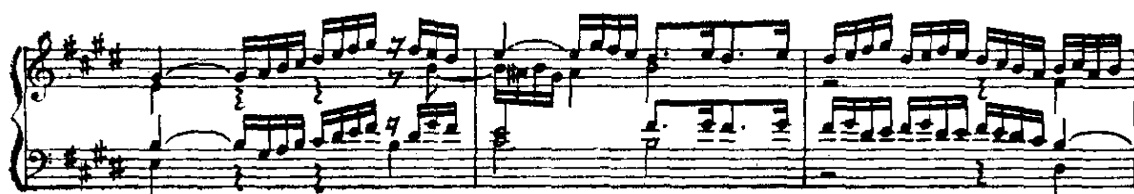














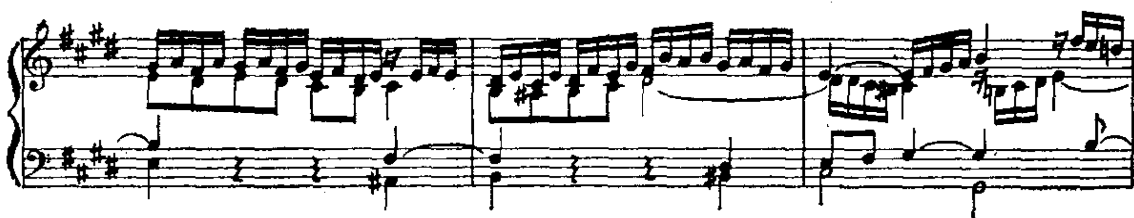

234. Dietrich Buxtehude (1637-1707)
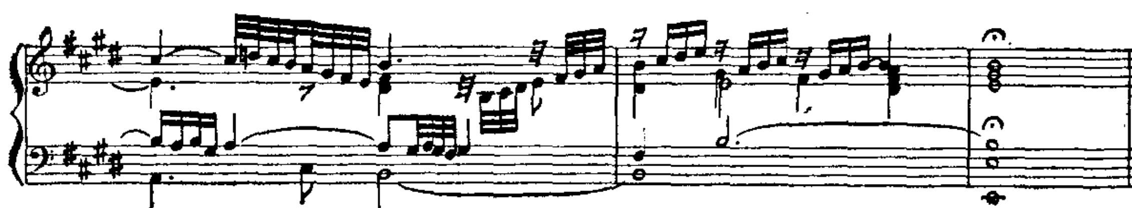
Praeludium Cum fuga
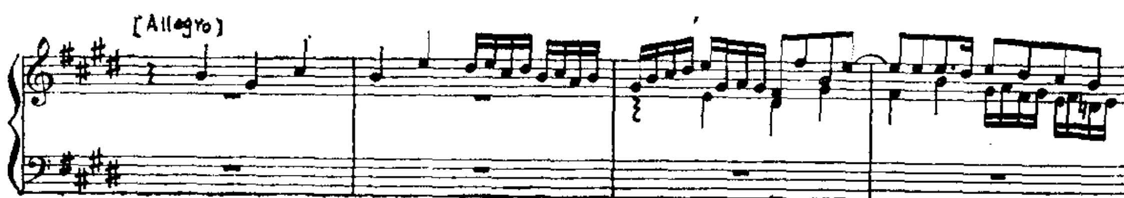
Organ Toccata
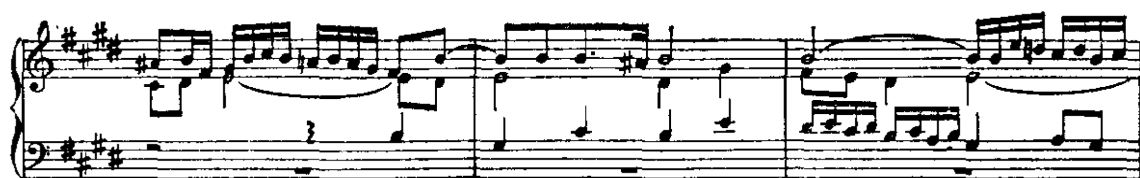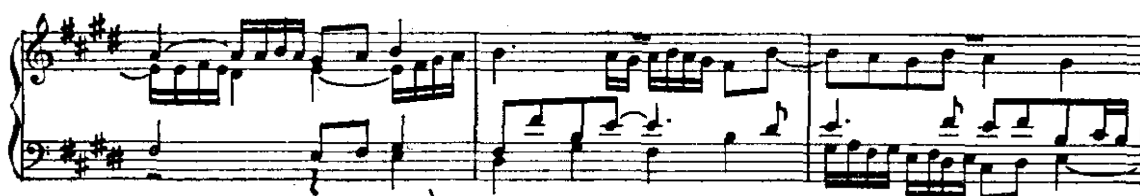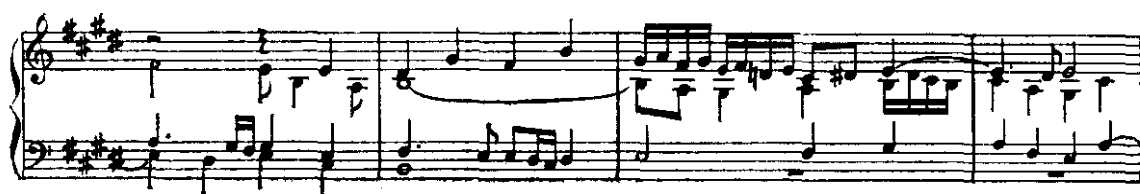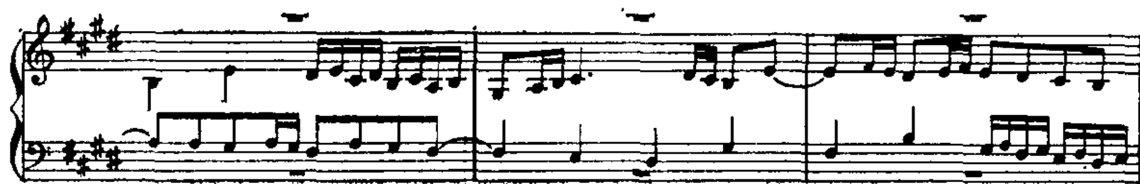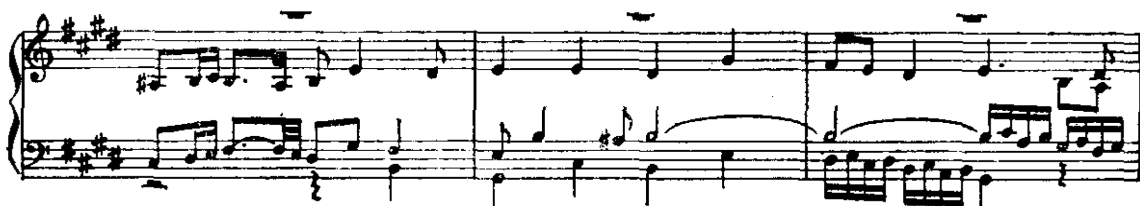




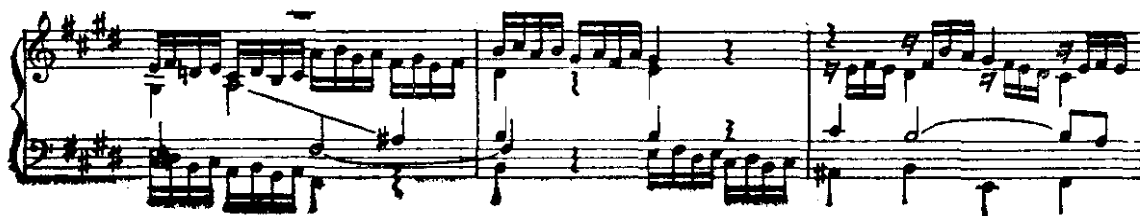


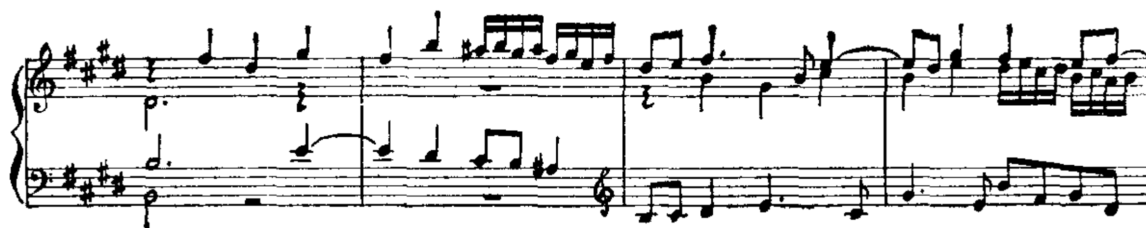


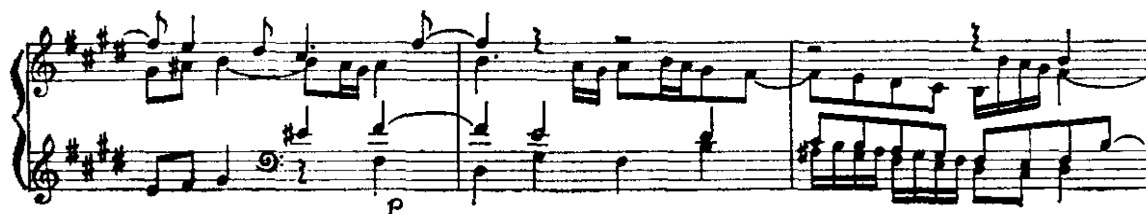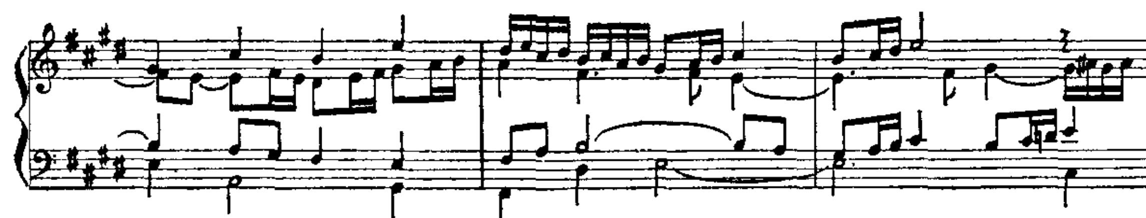




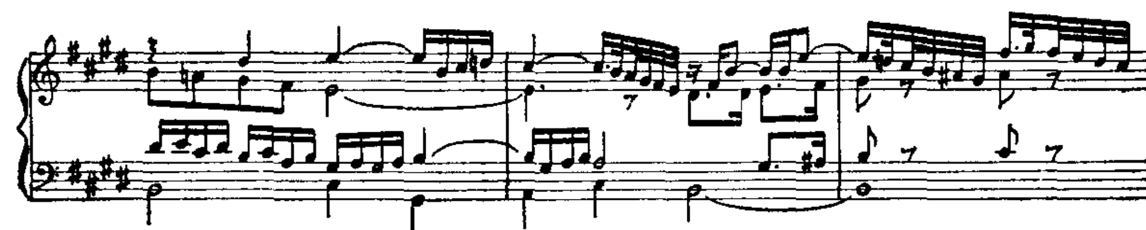


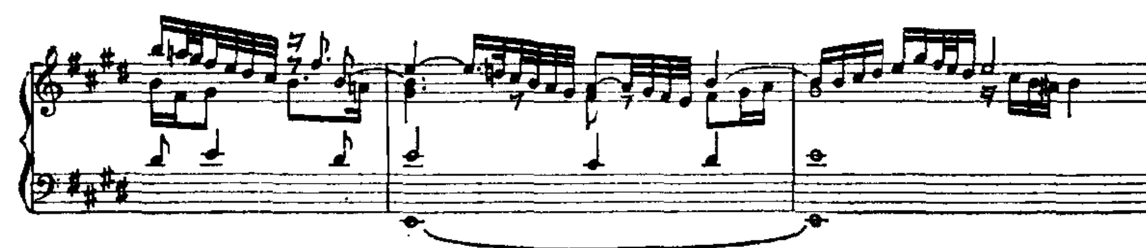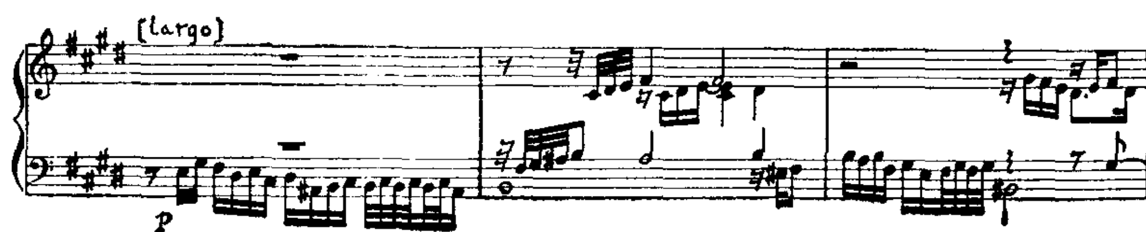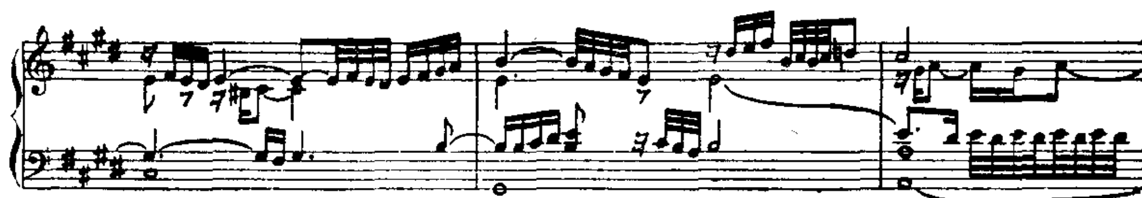






p

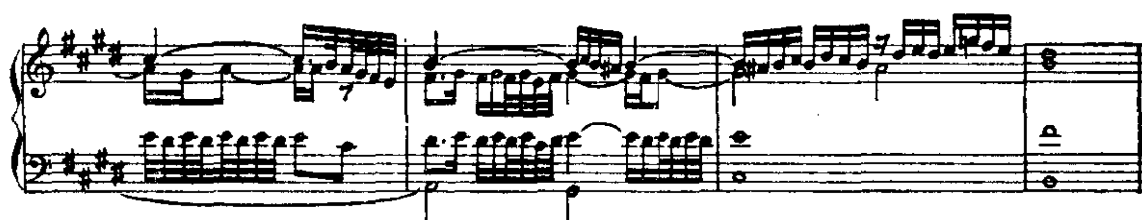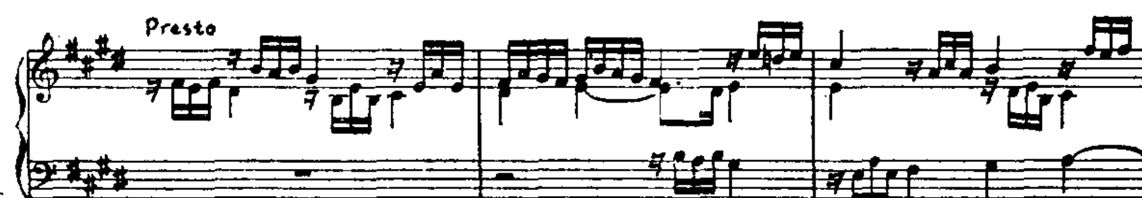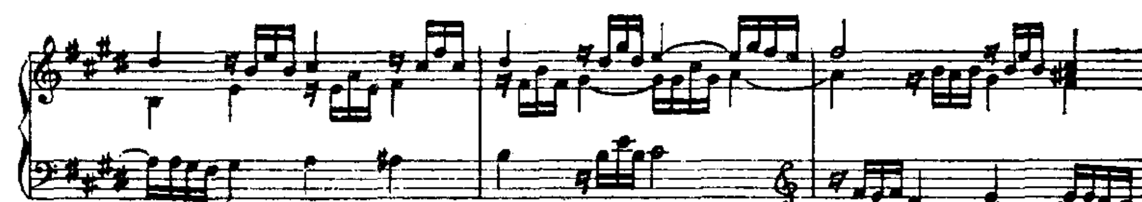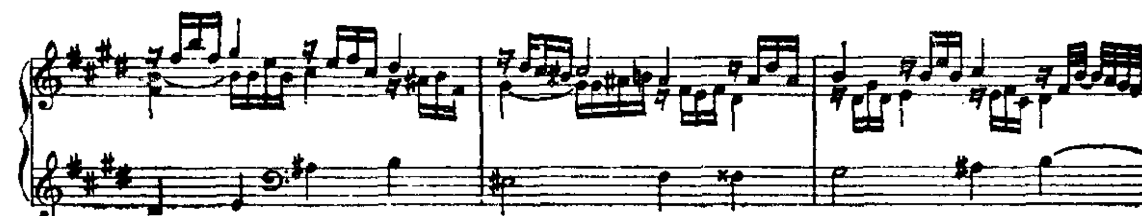







[largo]
p

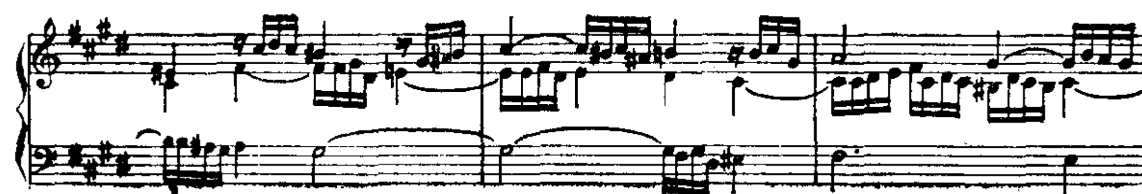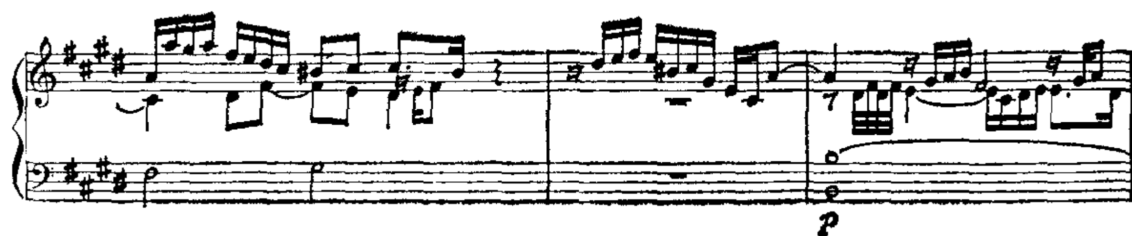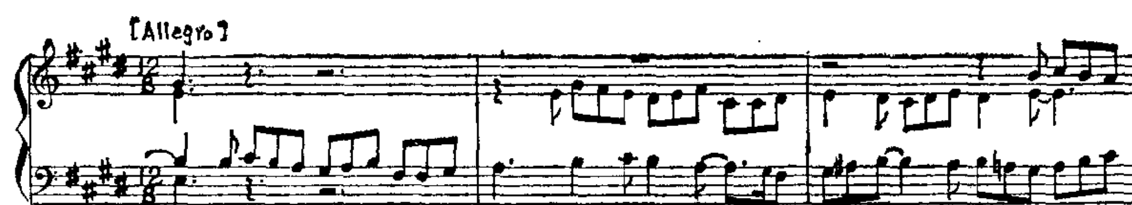





Presto
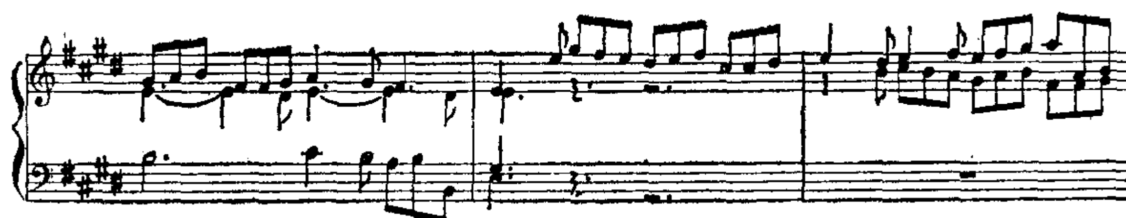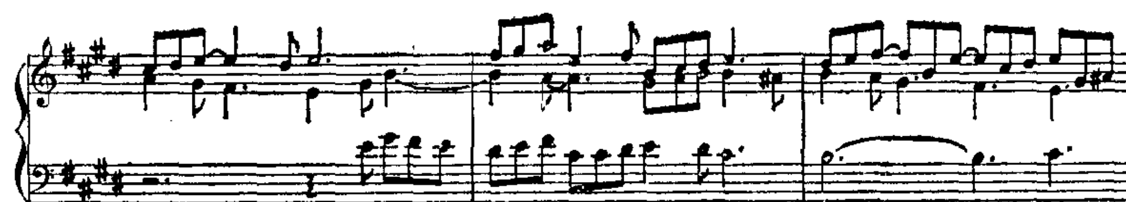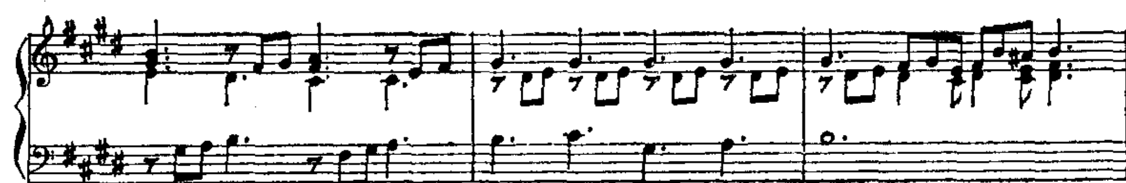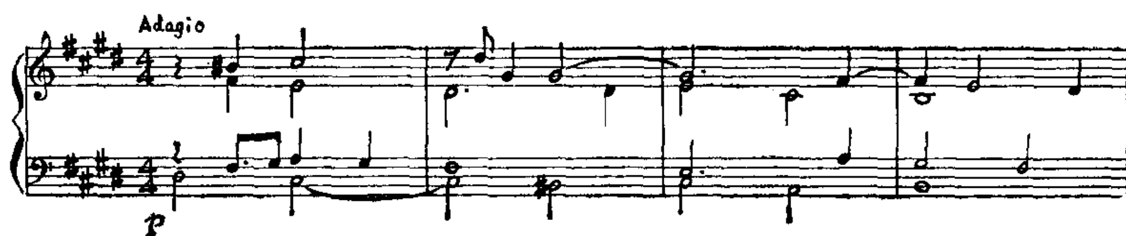







p


[Allegro]
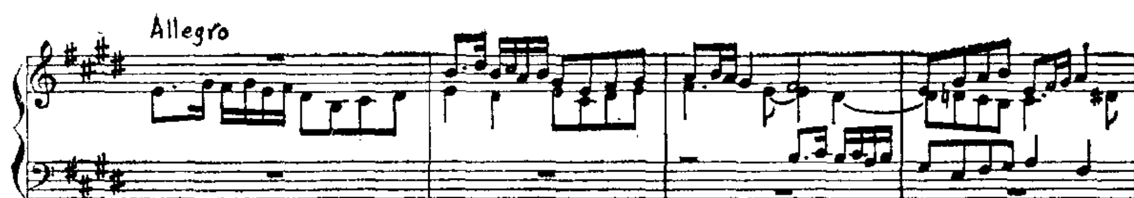


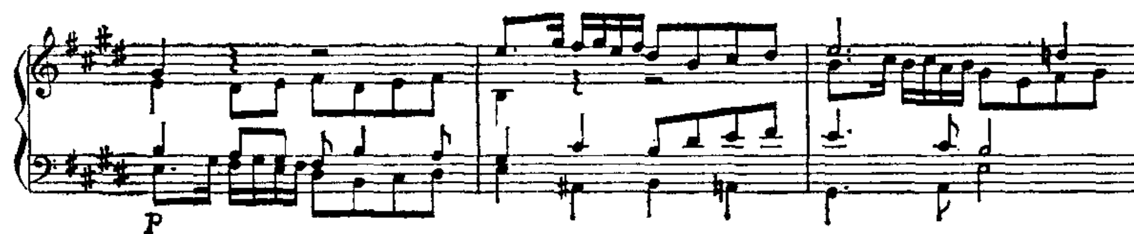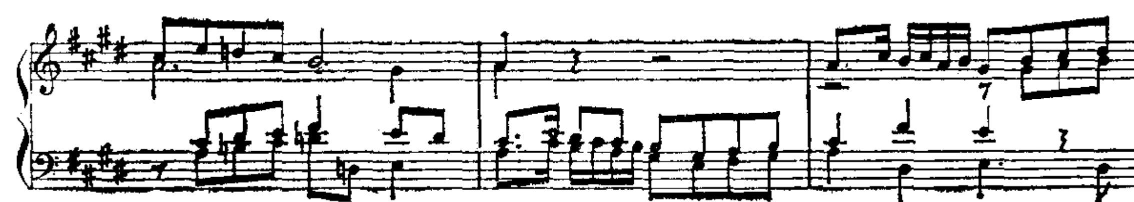




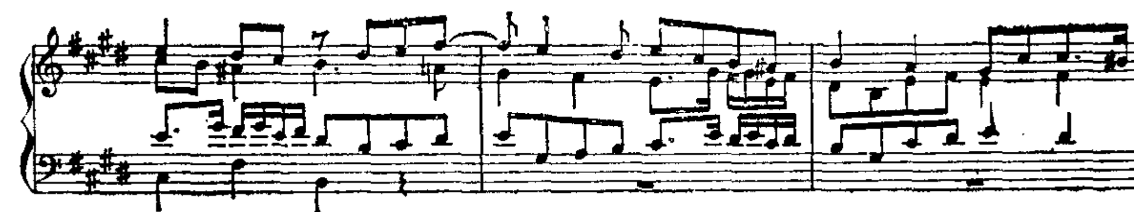

Adagio
p
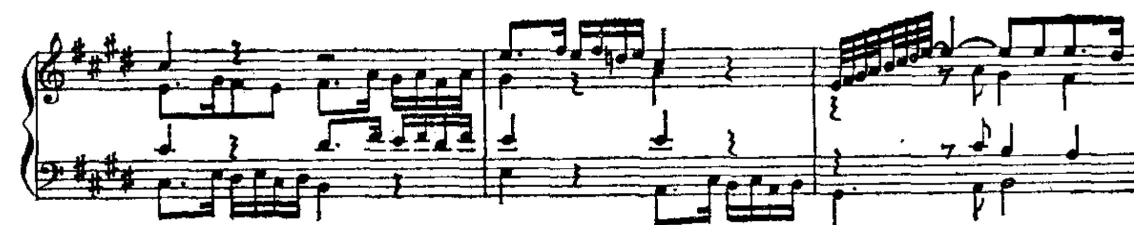
Allegro
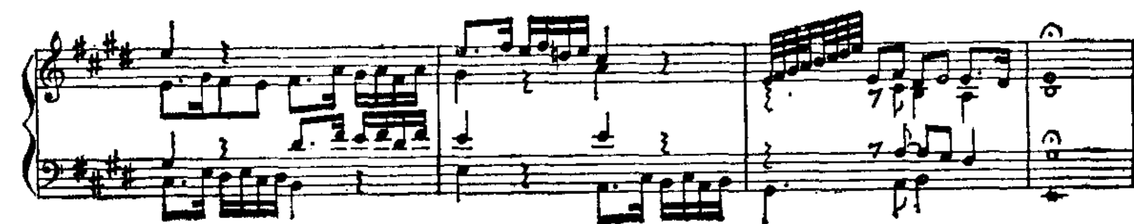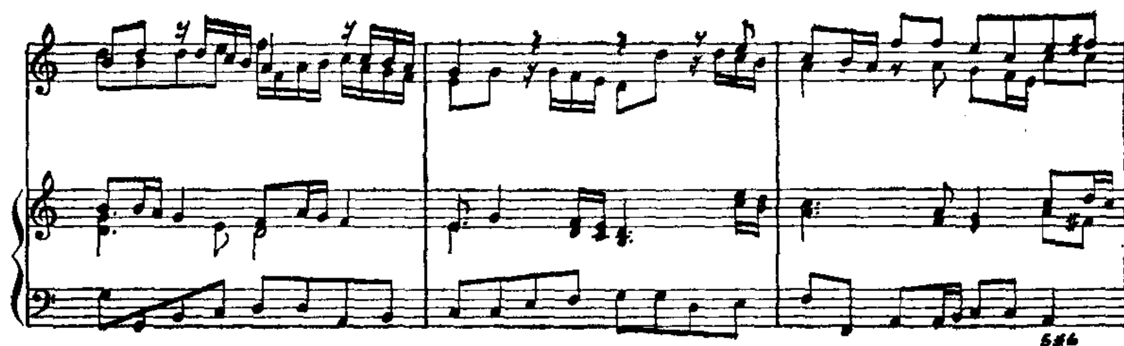










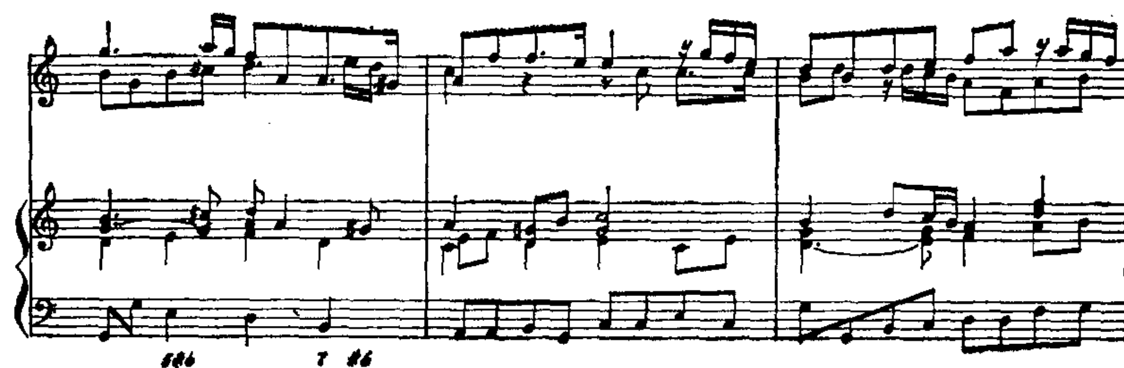


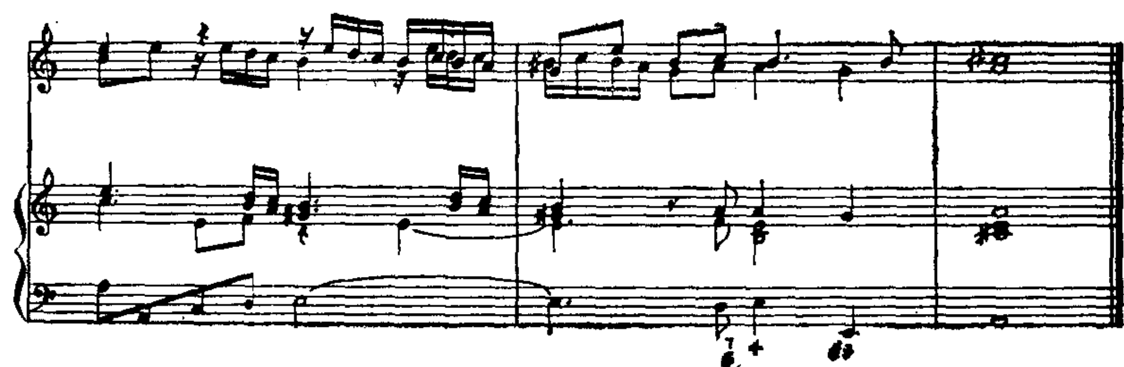
245. Giovanni Battista Vitali (c. 1644-1692)

Sonata La Graziani

For Two Violins and Continuo
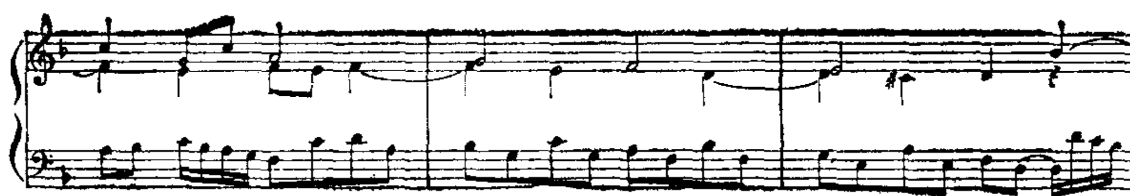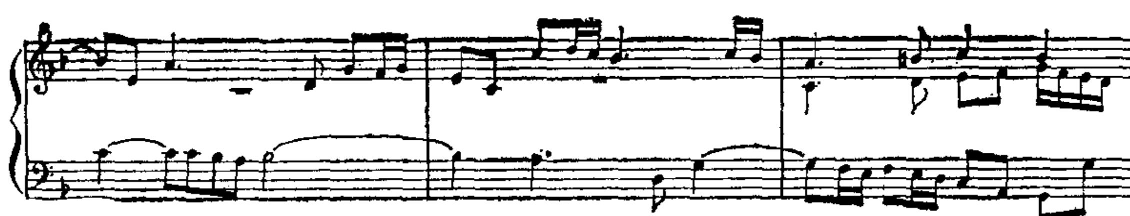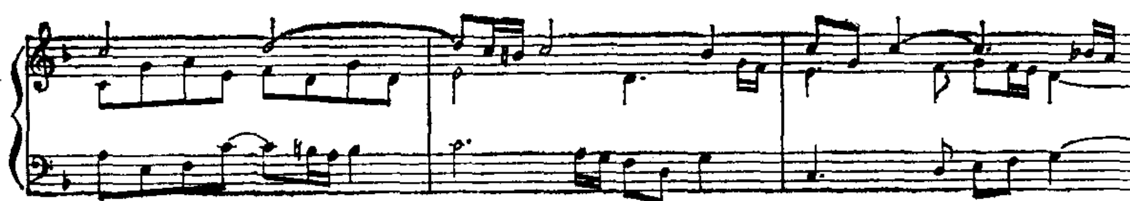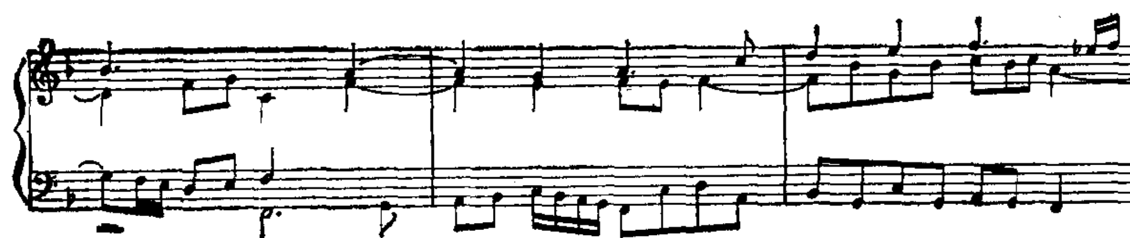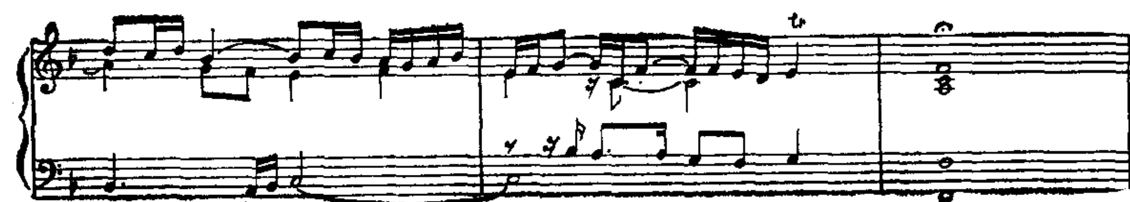






251. Johann Pachelbel

Magnificat Fuga
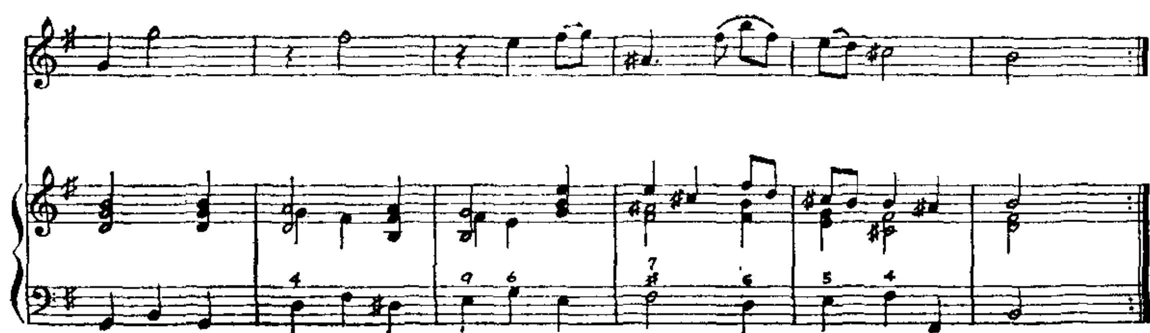
For Organ
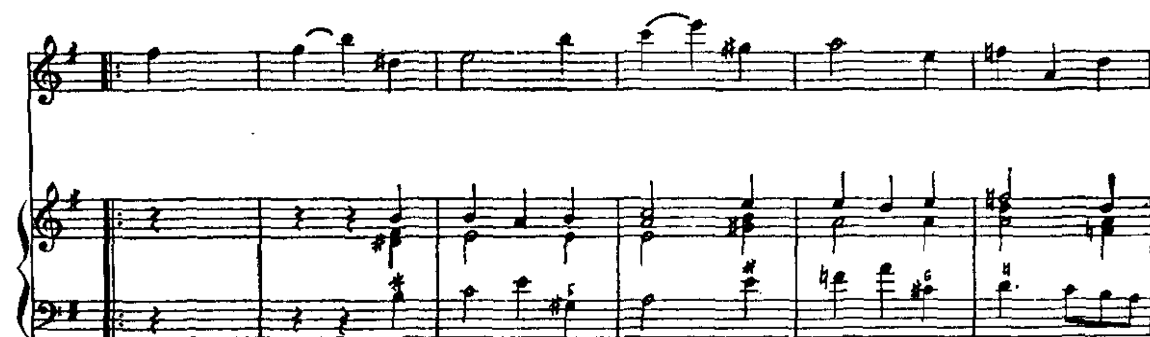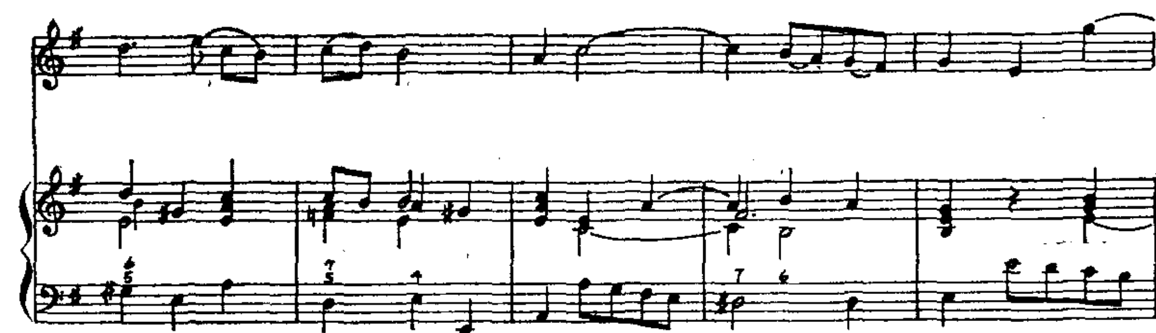






253. Arcangelo Corelli
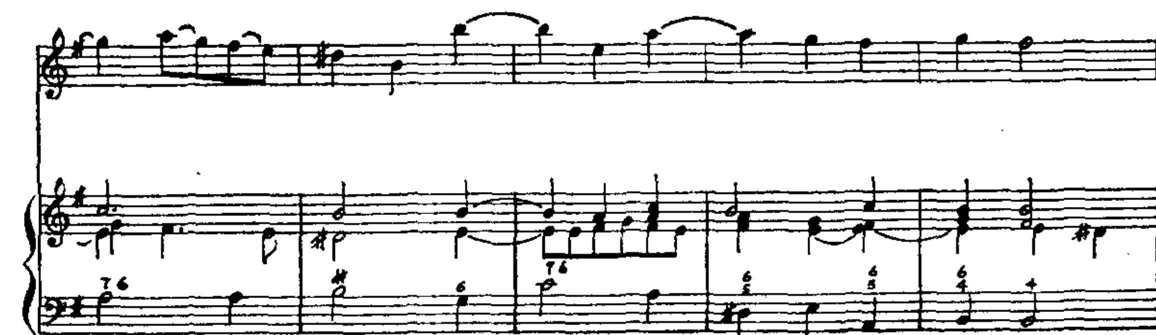
Opus V, No. 8
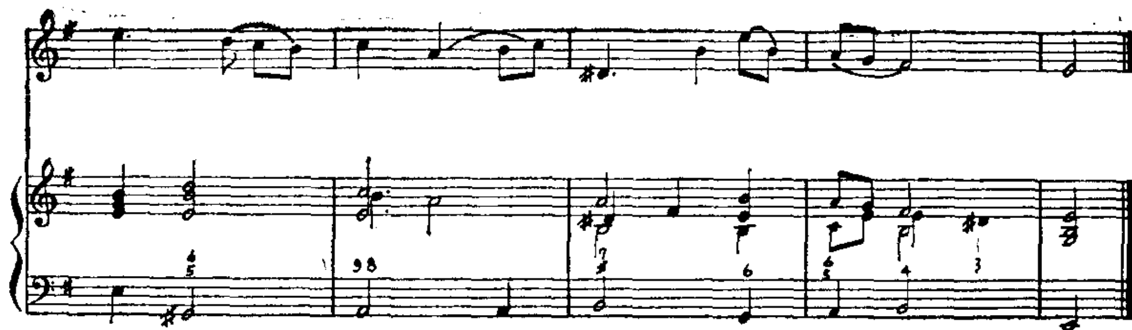
Sonata da camero For Violin
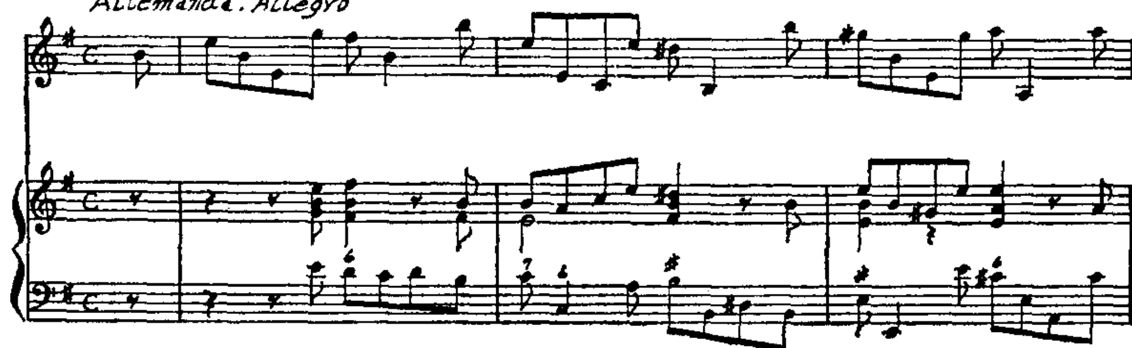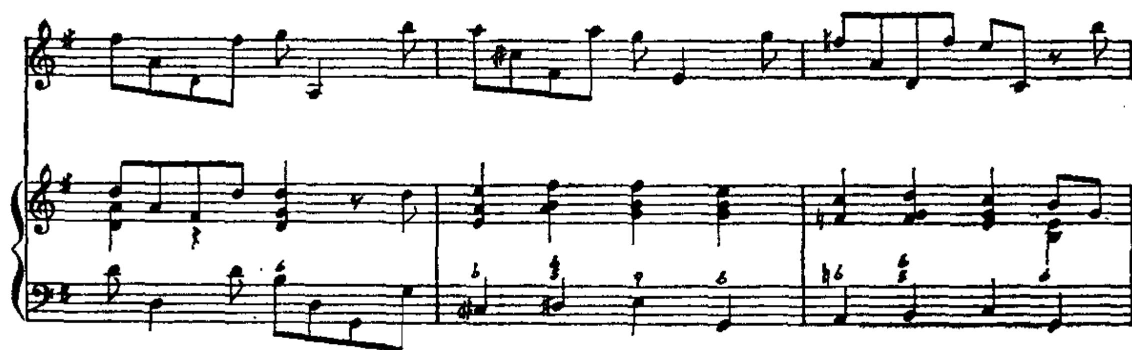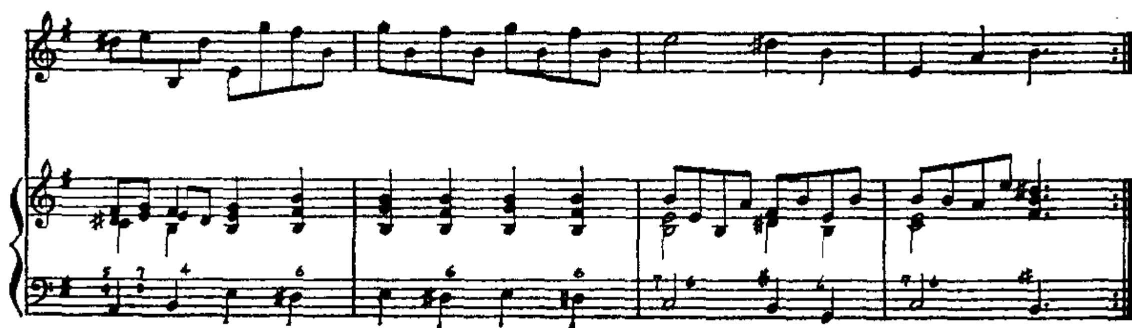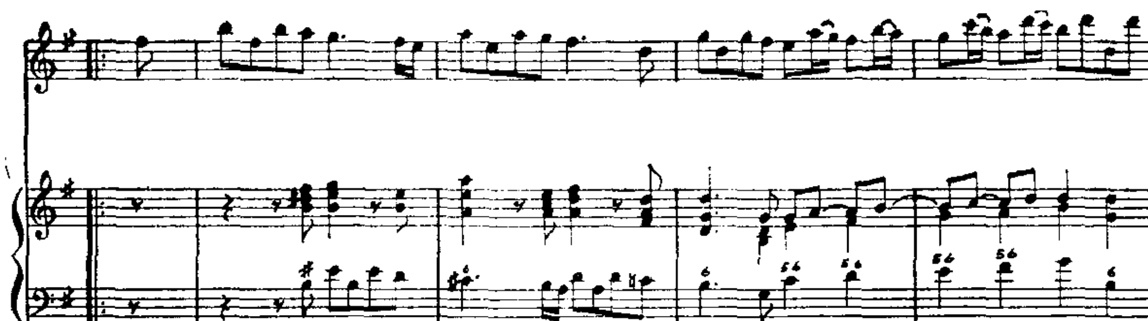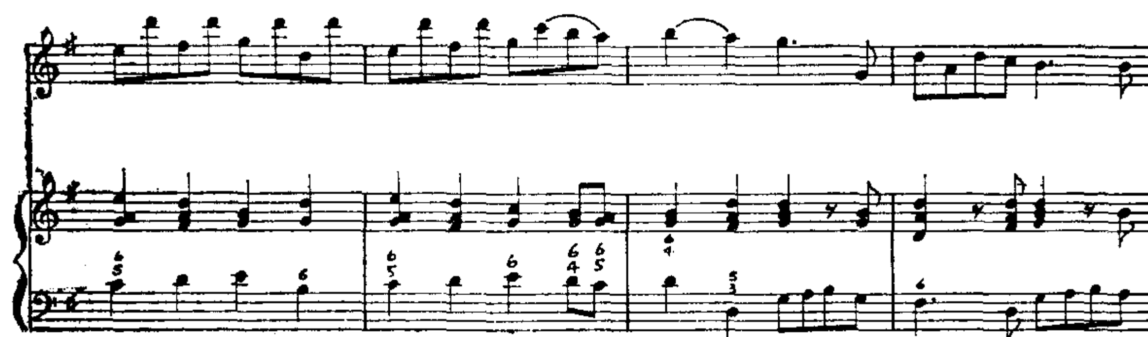










Allemanda. Allegro
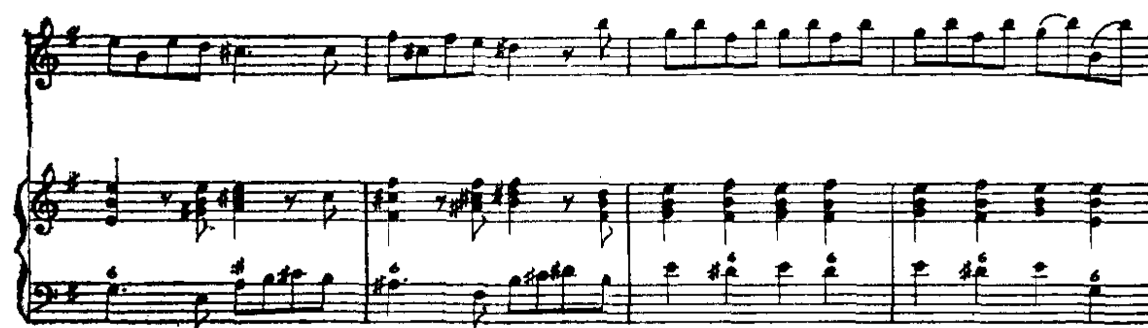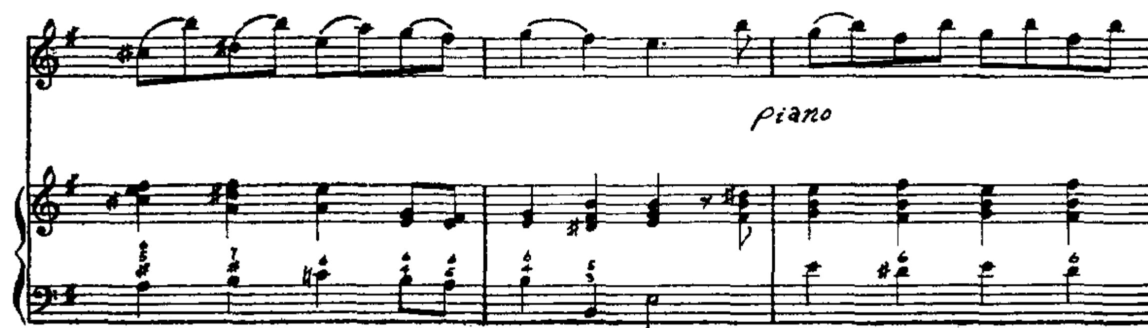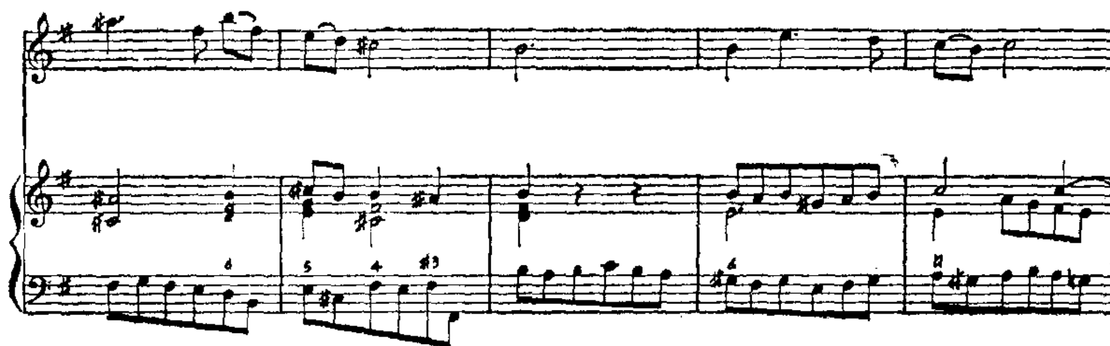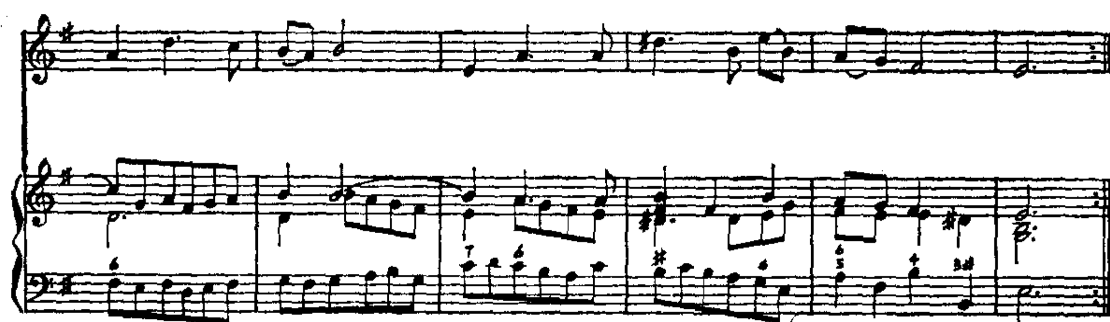













piano
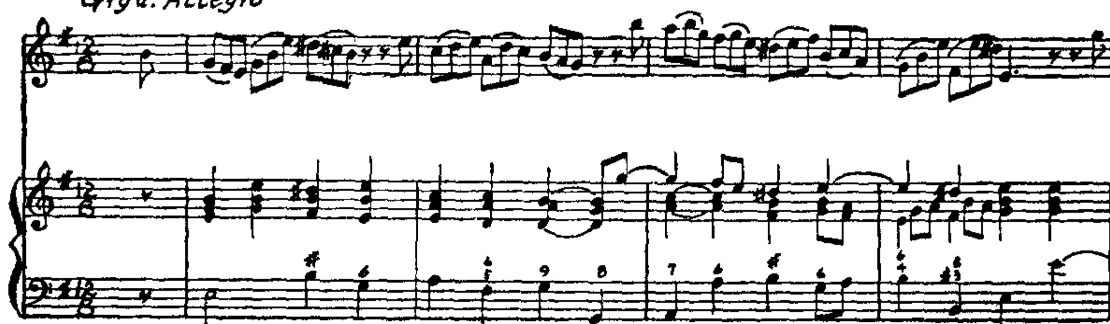
forte
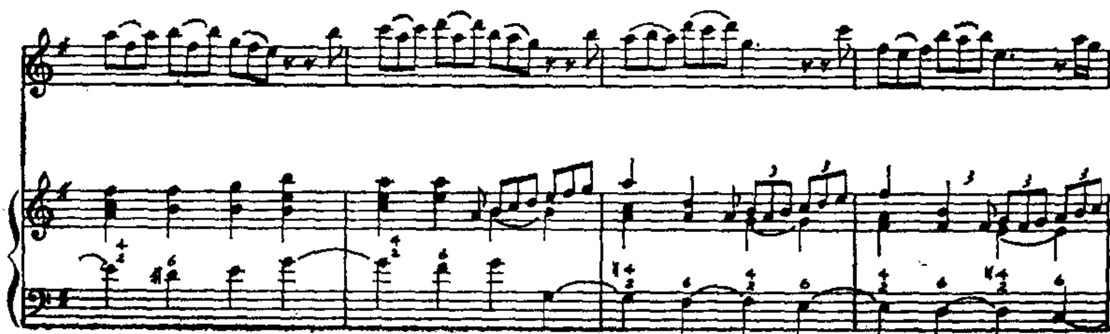
Sarabanda. Largo
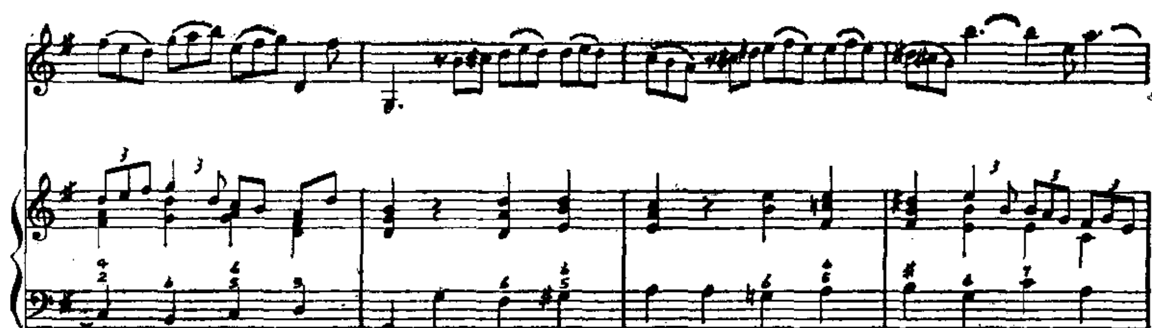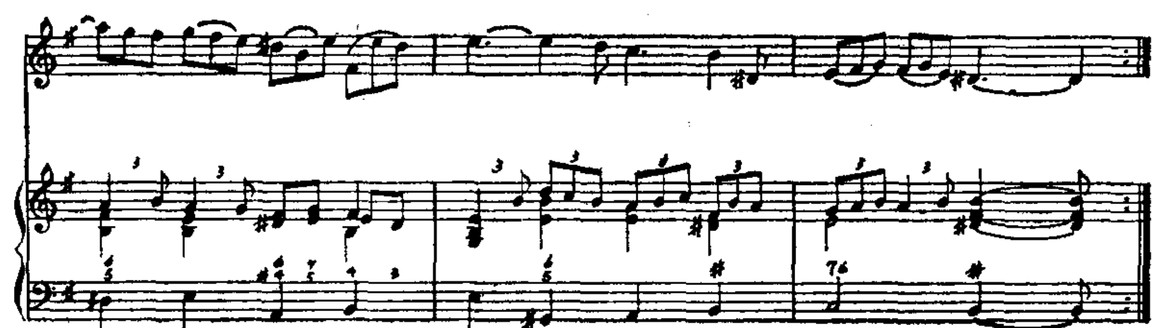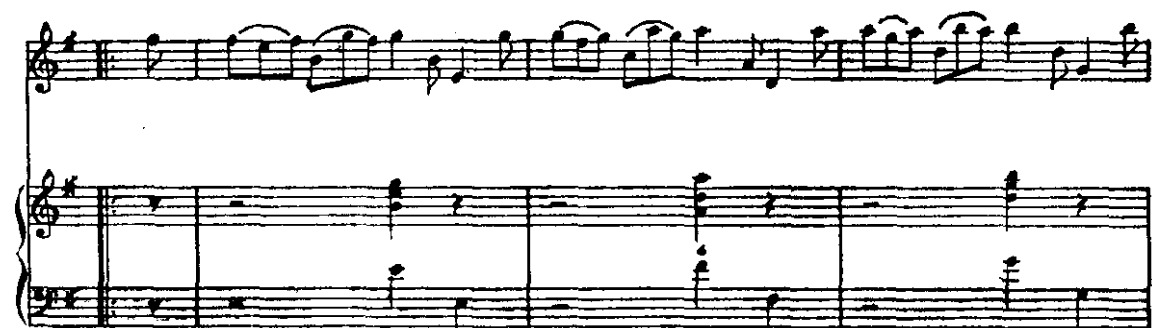




Giga. Allegro
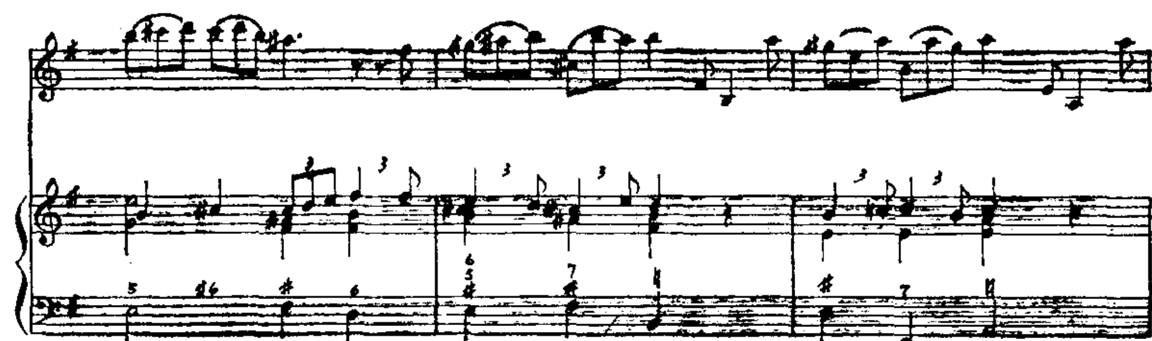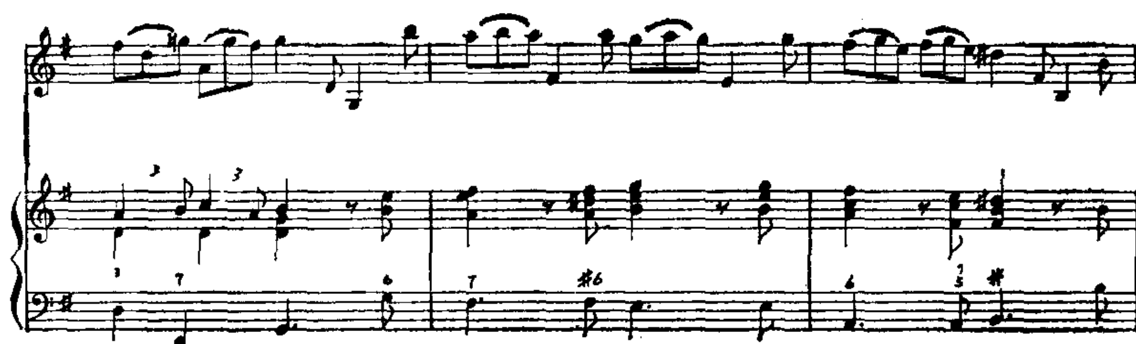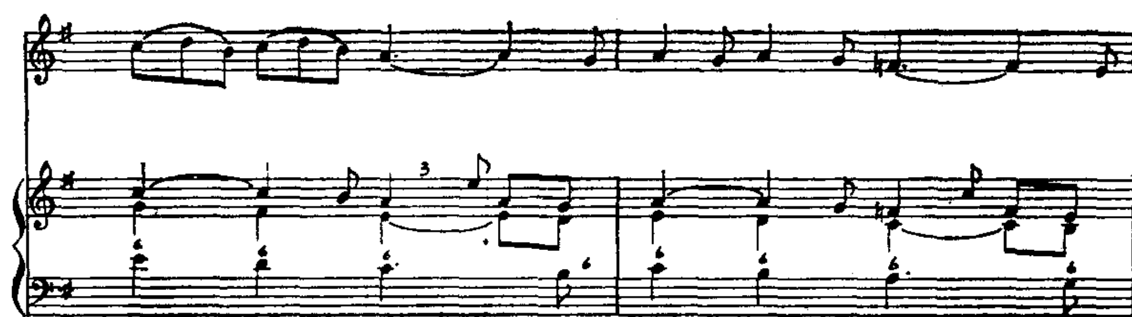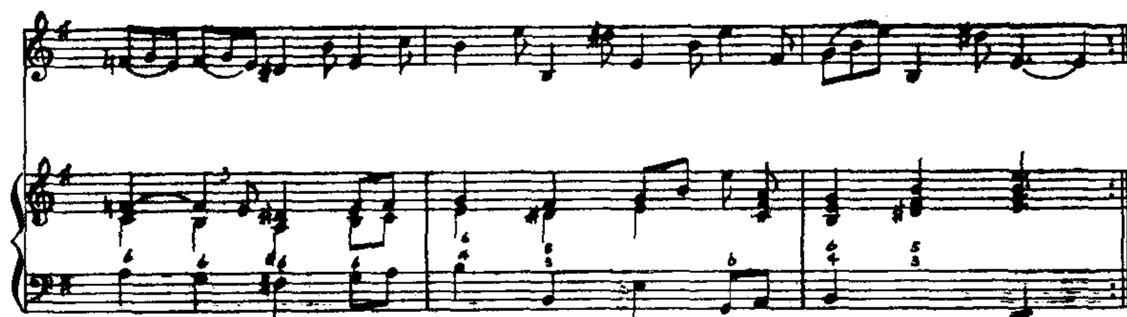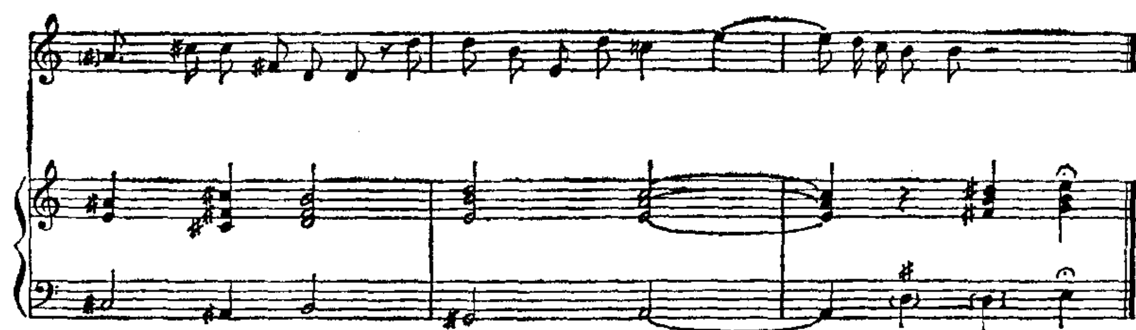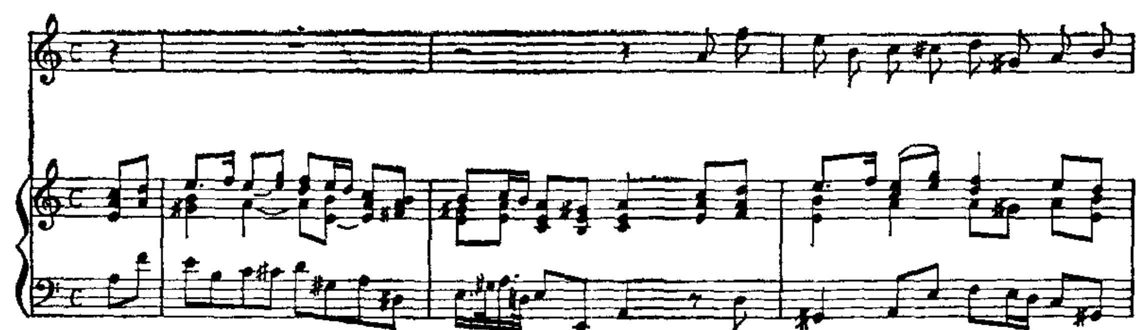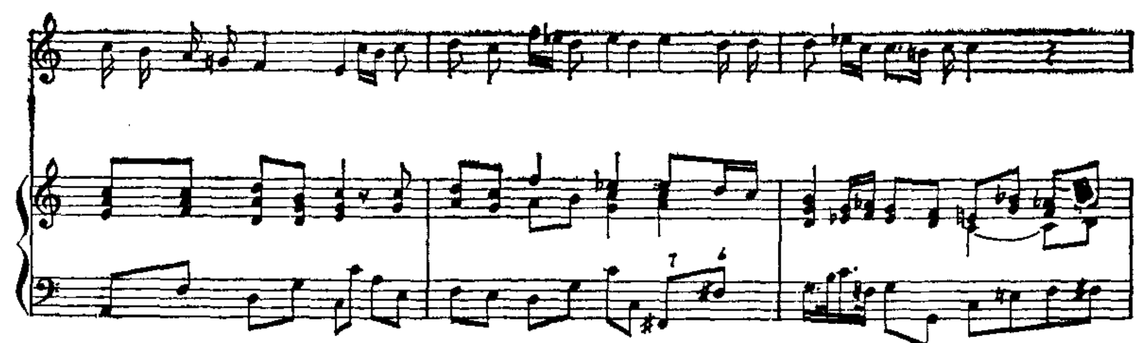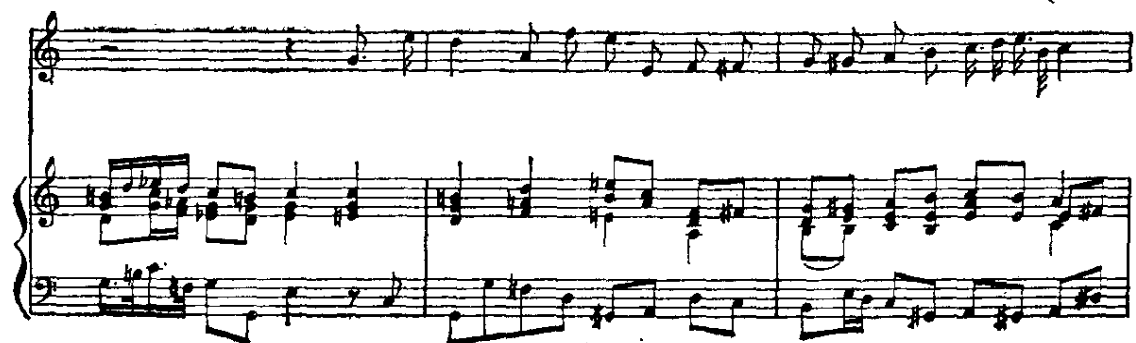


















258. Alessandro Scarlatti (1659–1725)
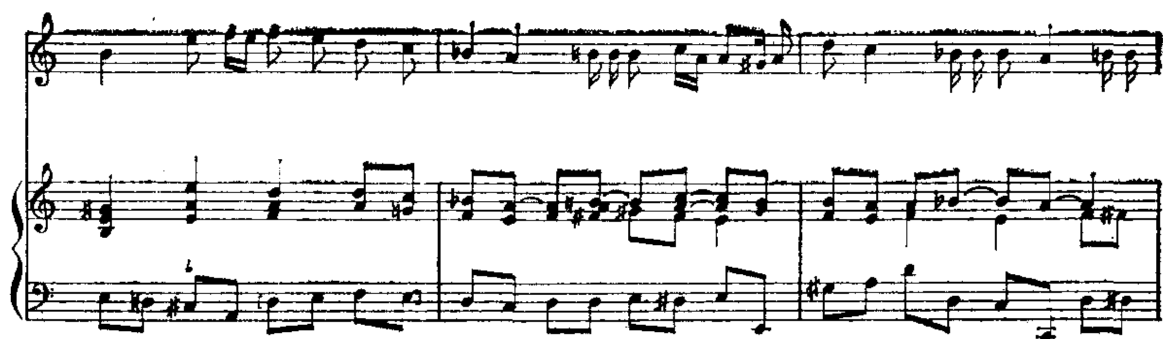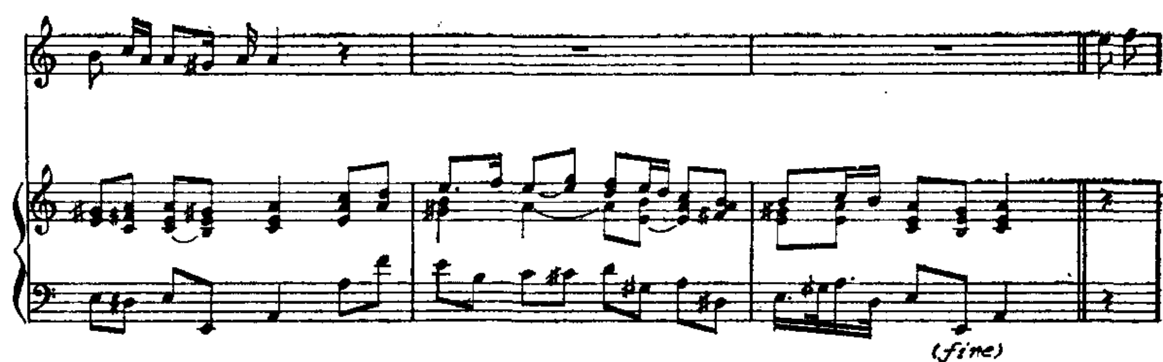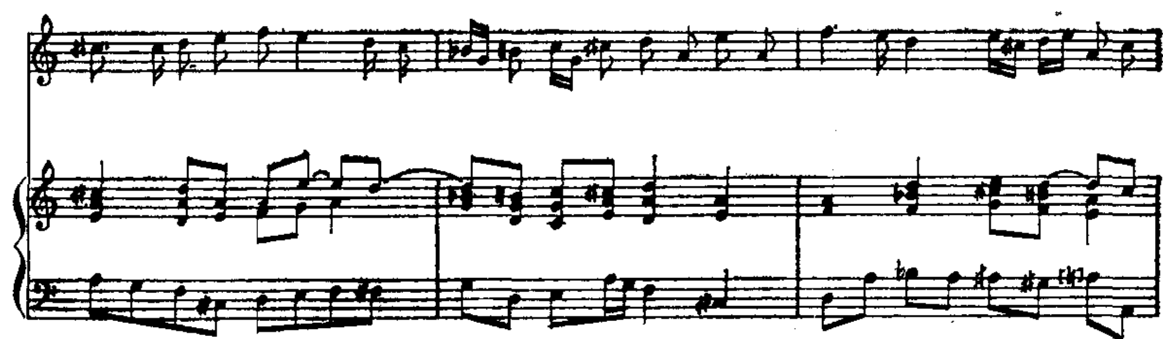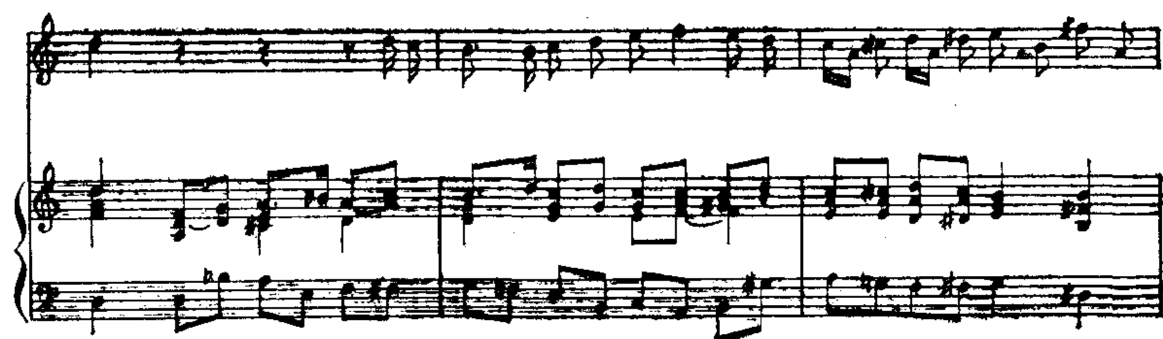
Mitilde, mio tesor
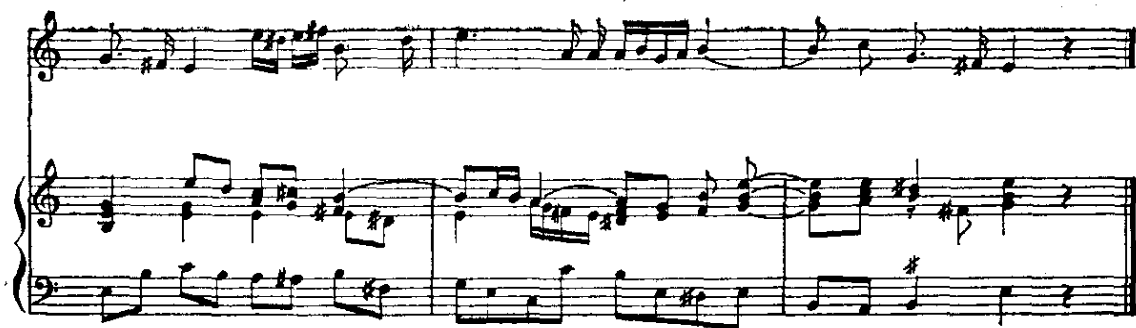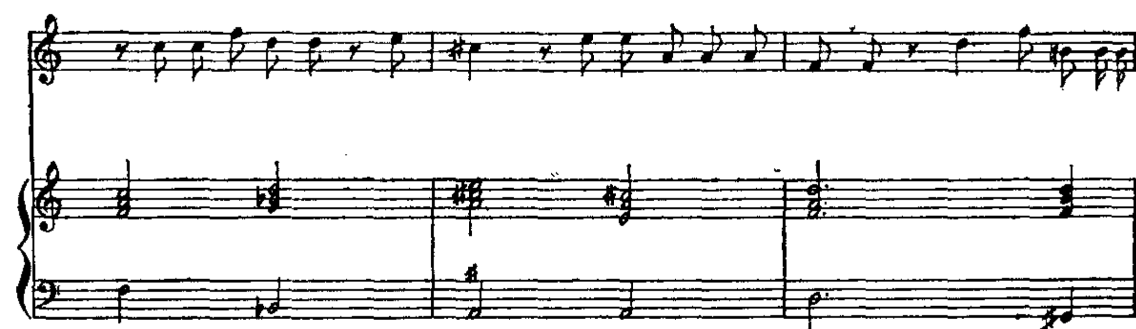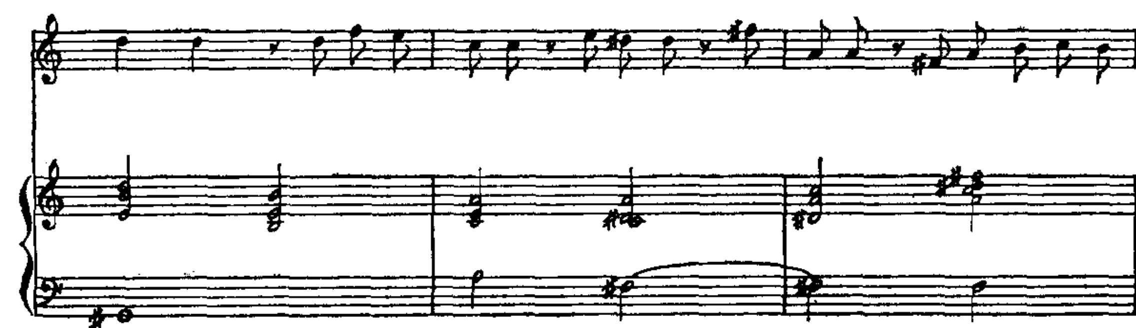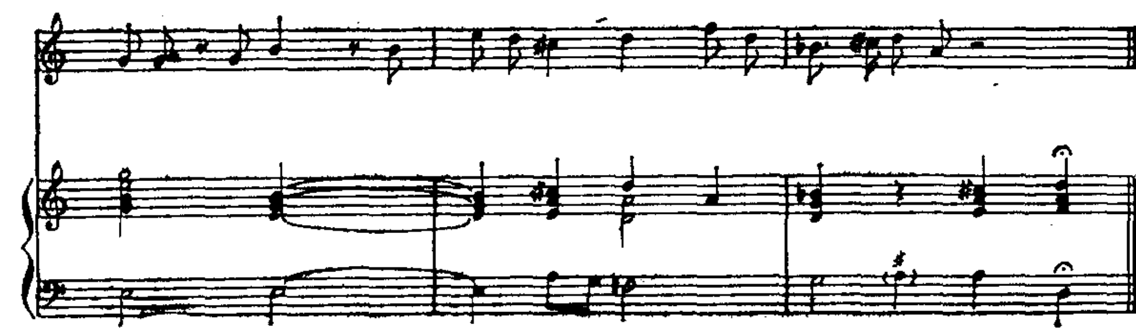







7
6
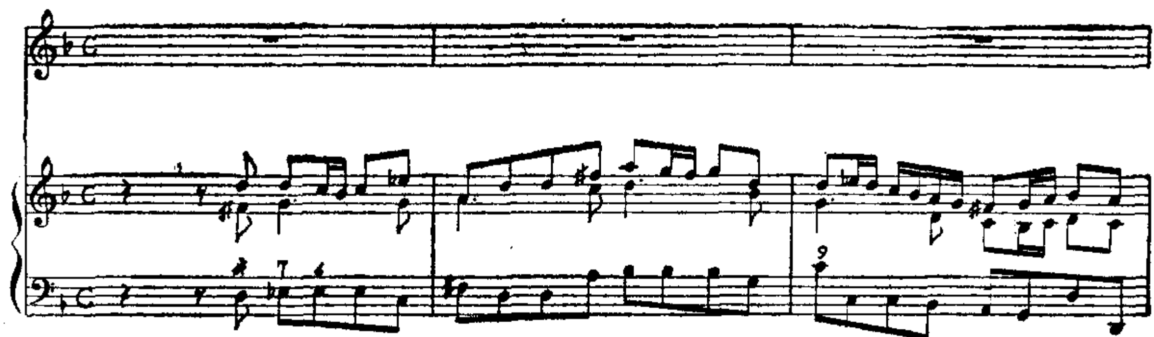


(fine)
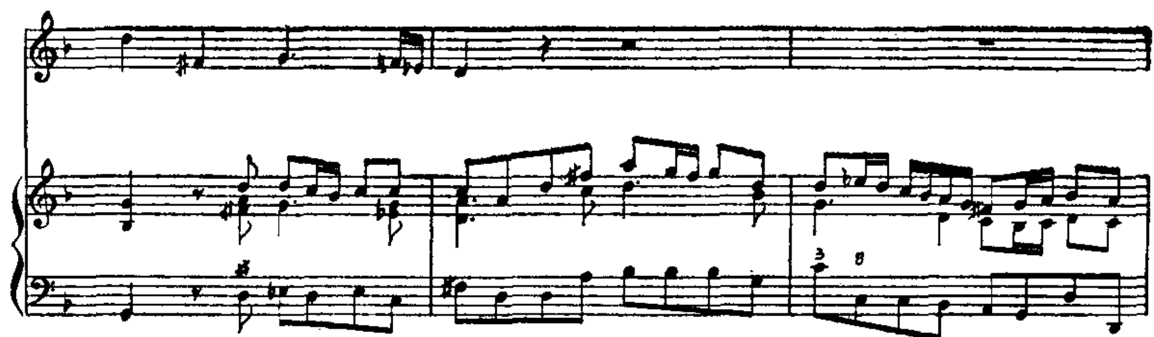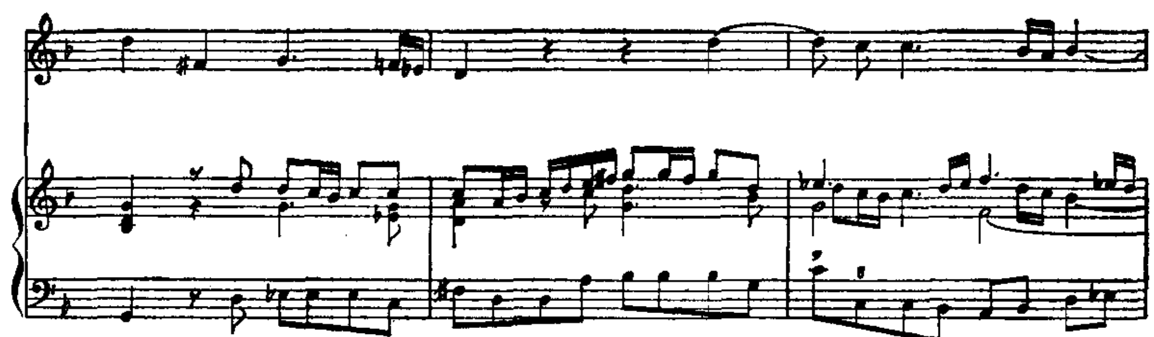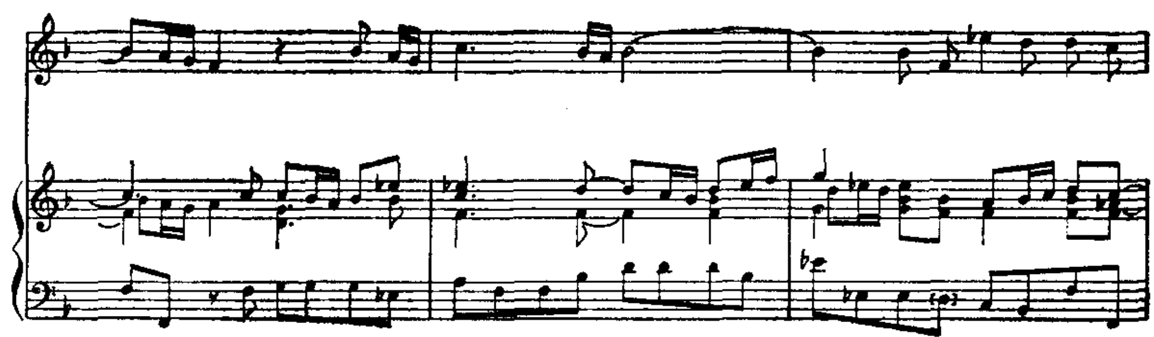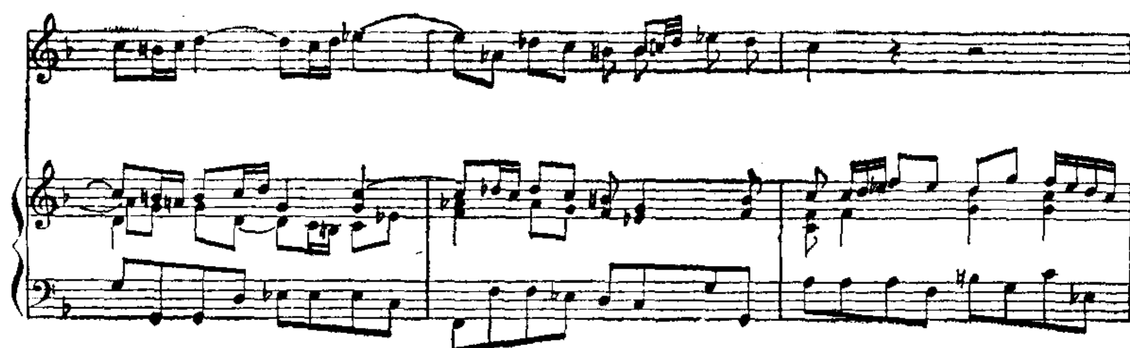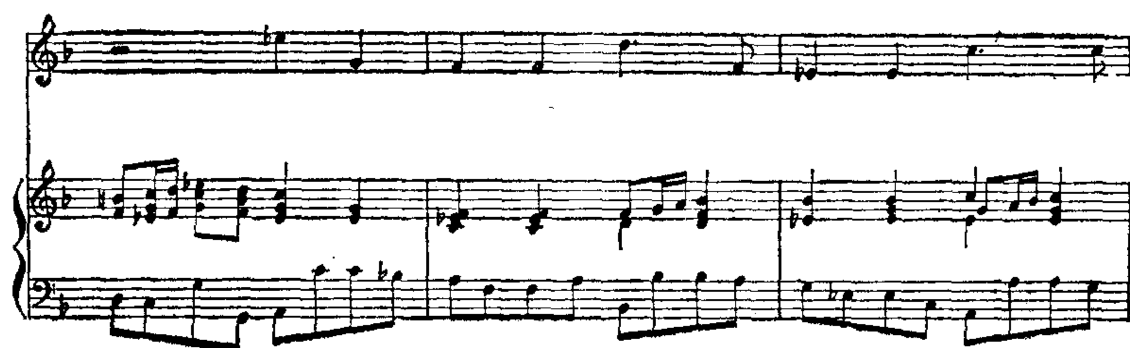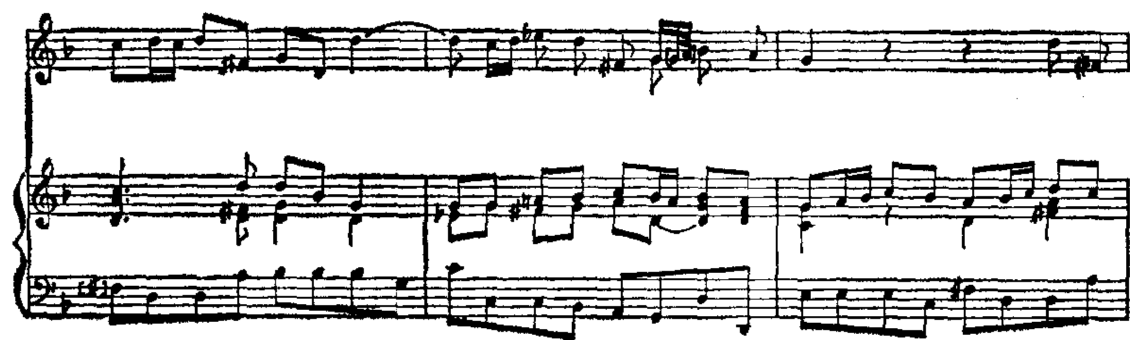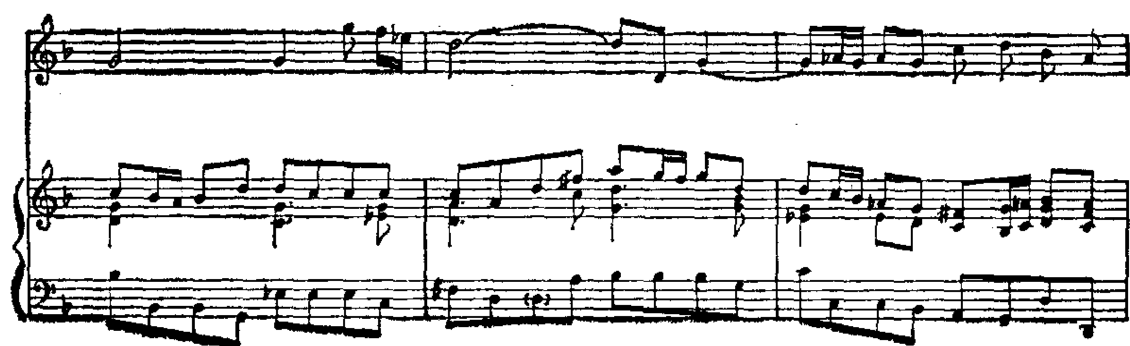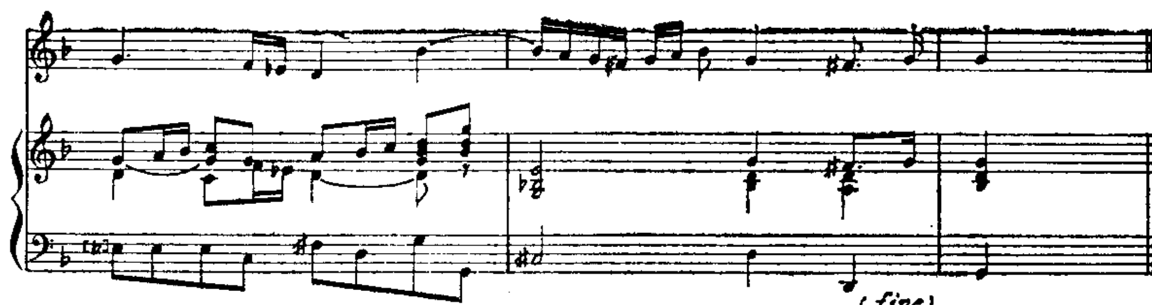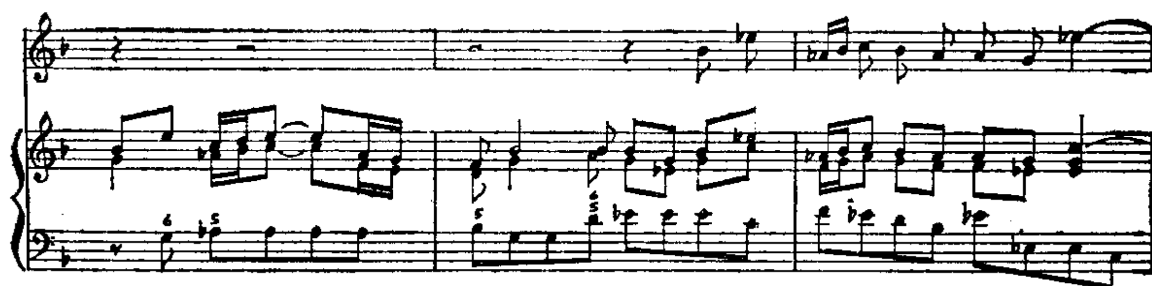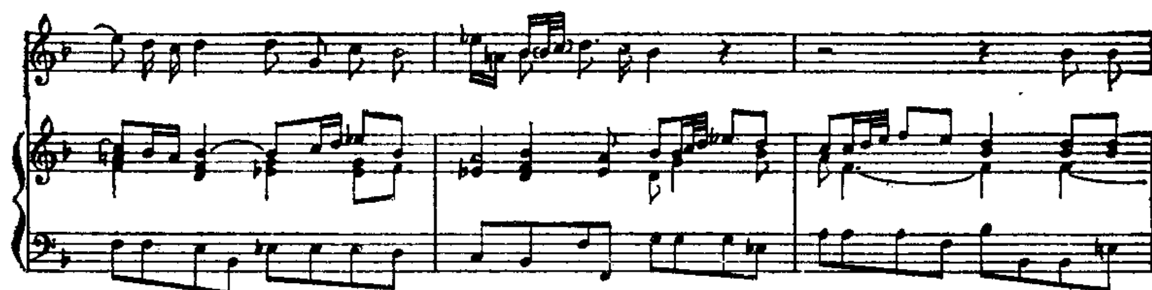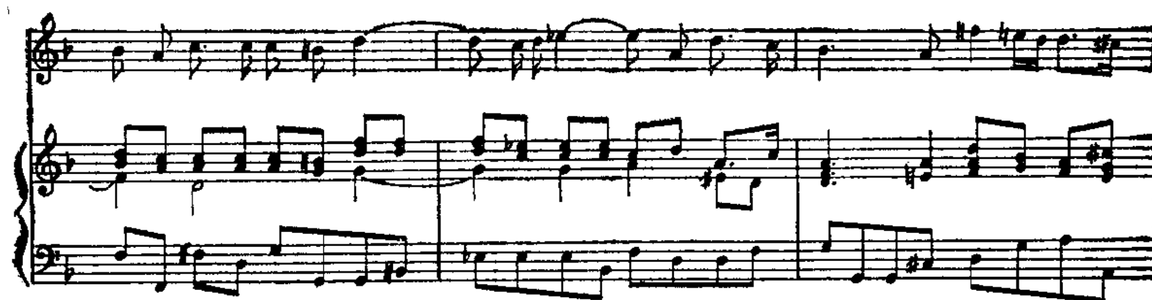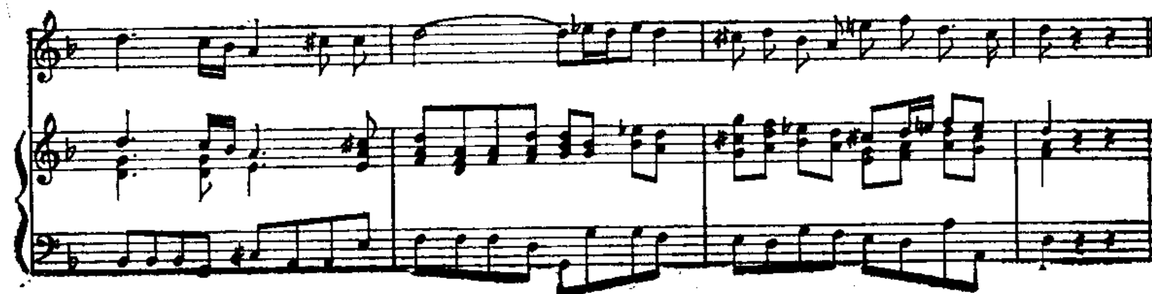
























(fine)









259. Alessandro Scarlatti

Sinfonia avanti l'opera

From La Griselda

I II

tr

tr

tr

tr

Adagio

Solo

Presto

Solo

p
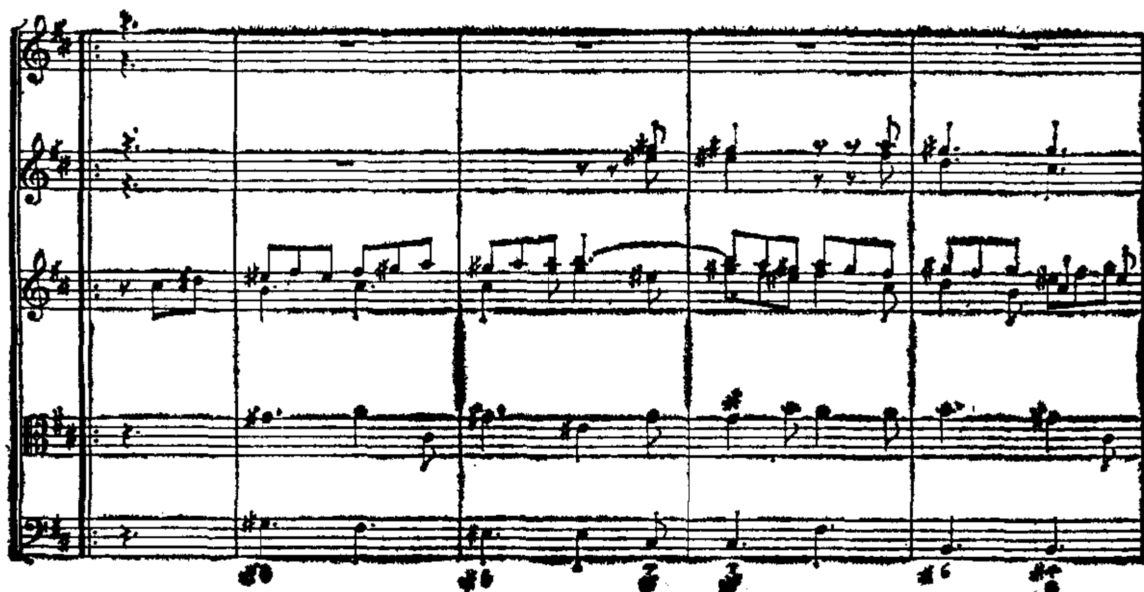
p
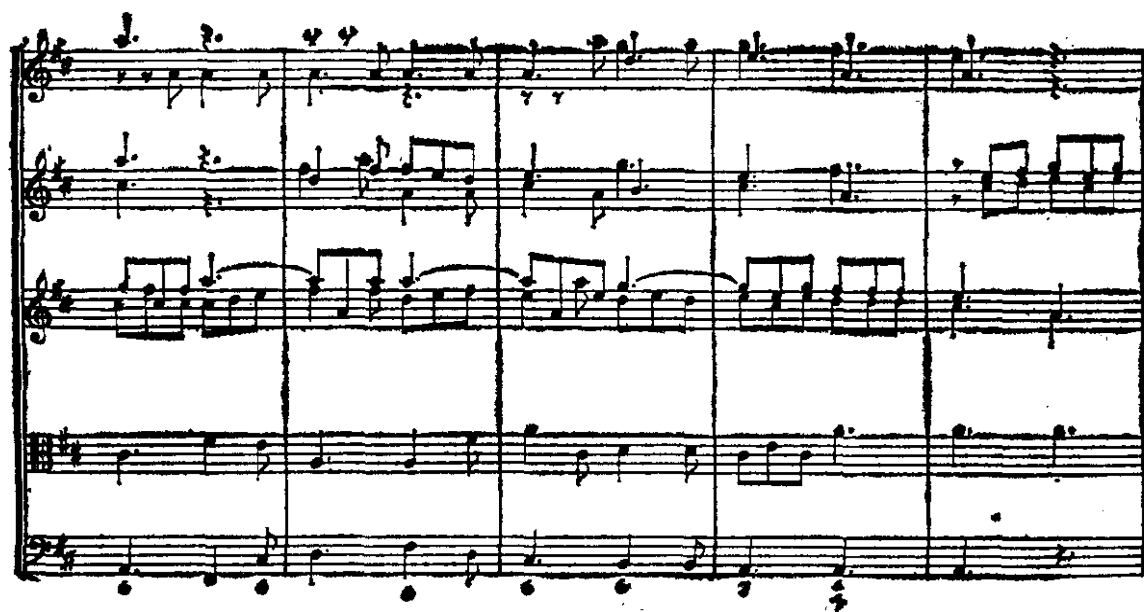
p
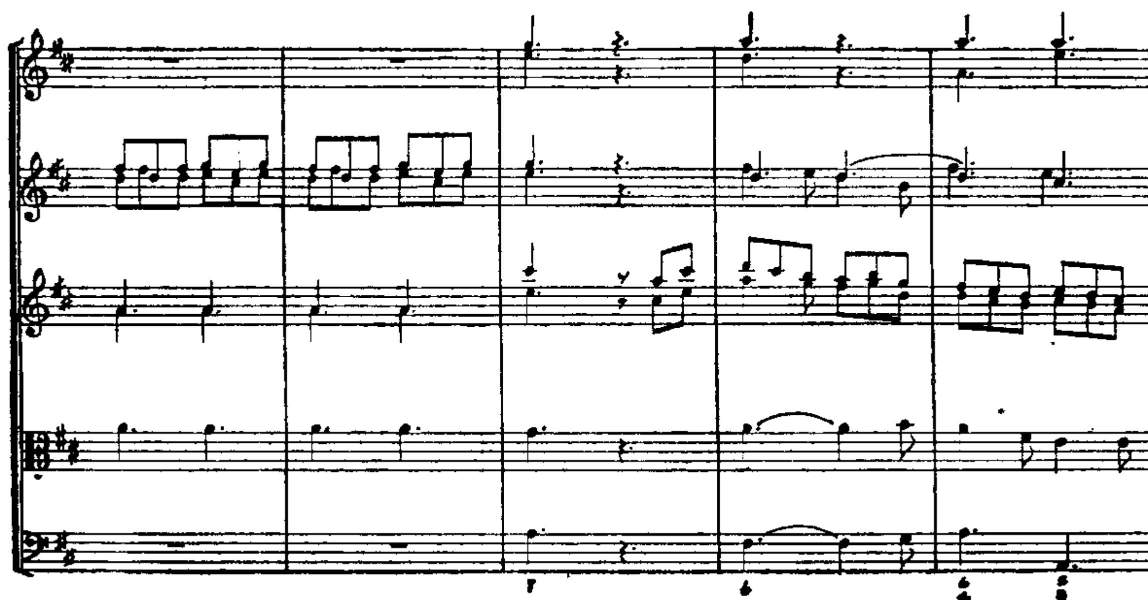
f
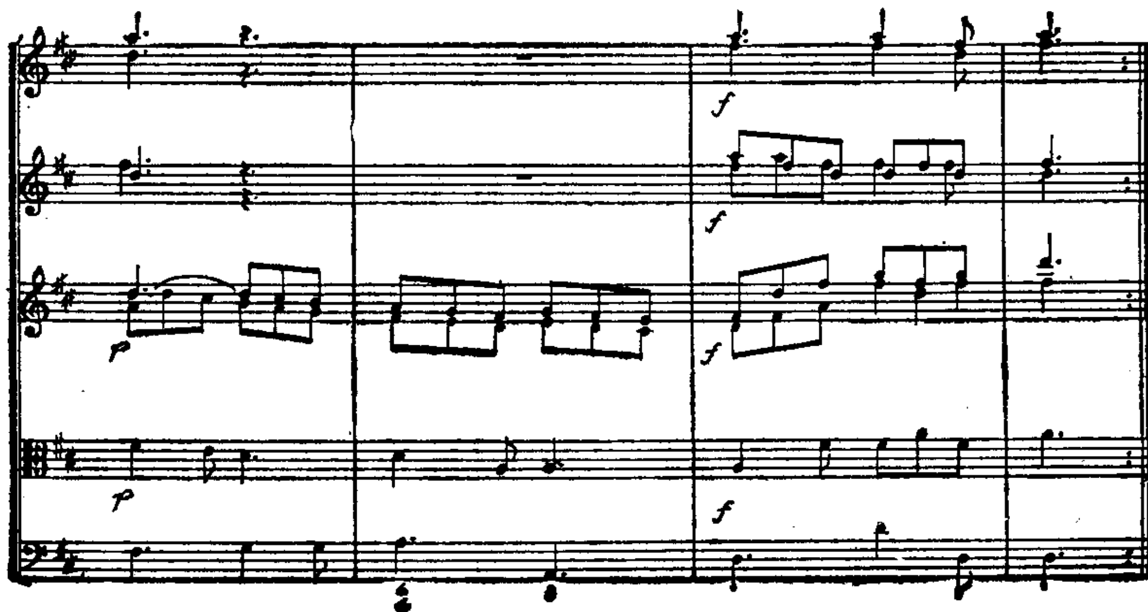
f

f



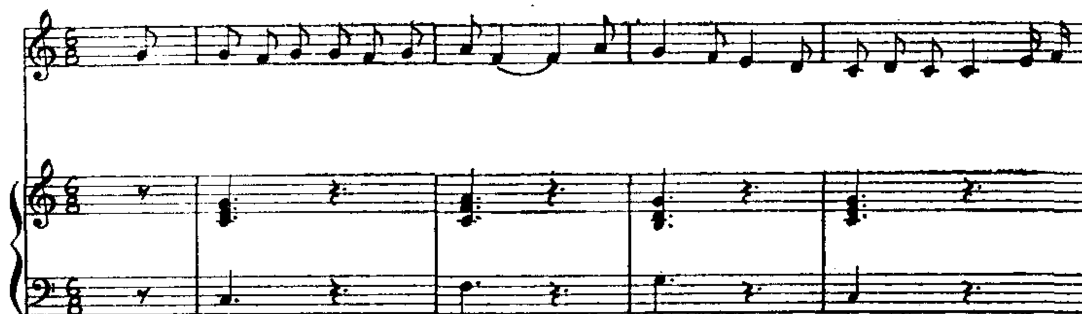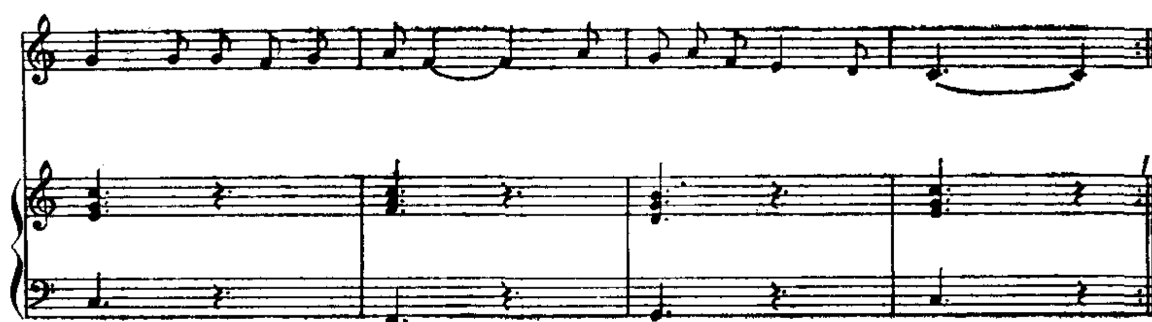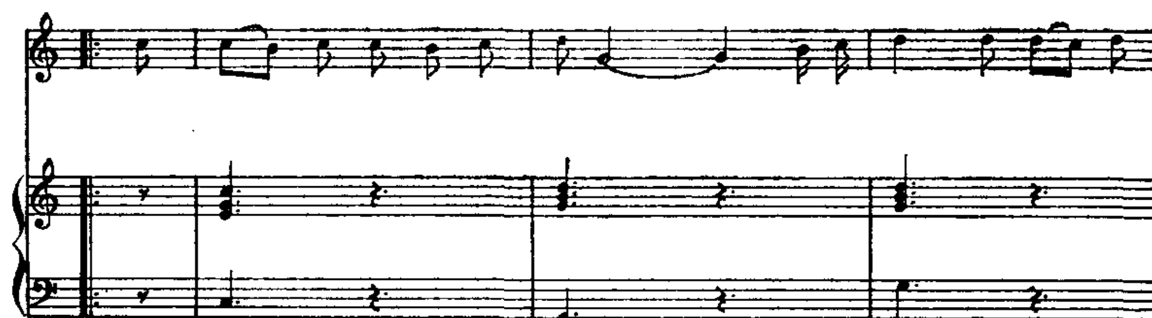





p
f
f
f
p
f
f
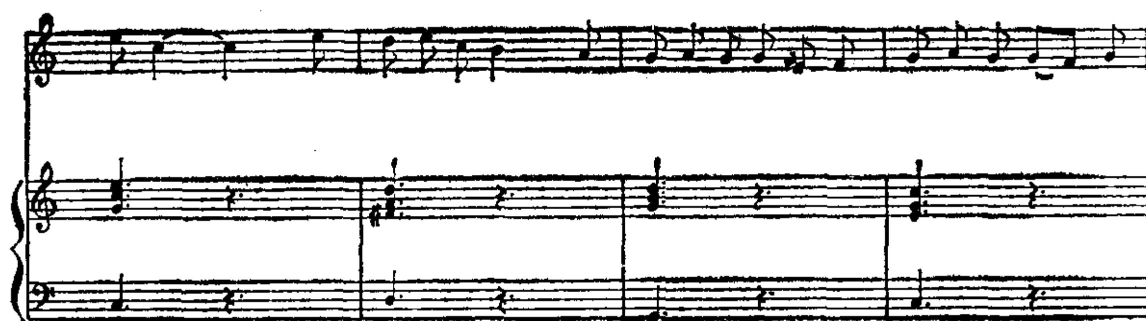
264. John Christopher Pepusch (1667-1752)
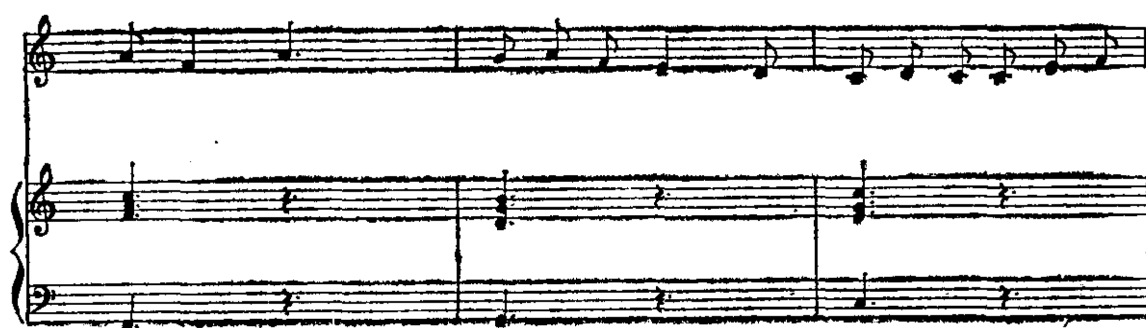
a. My love is all madness — From The Beggar's Opera

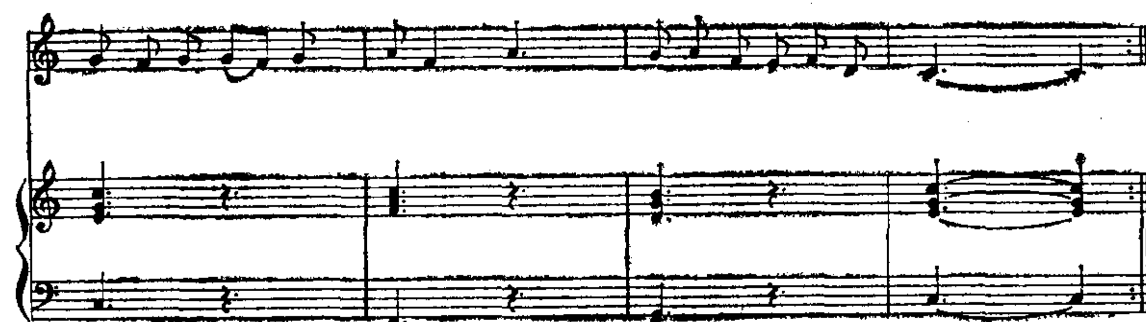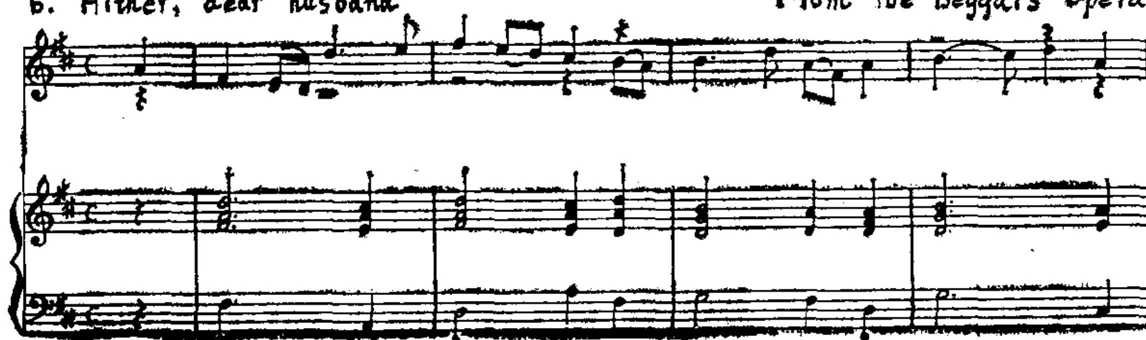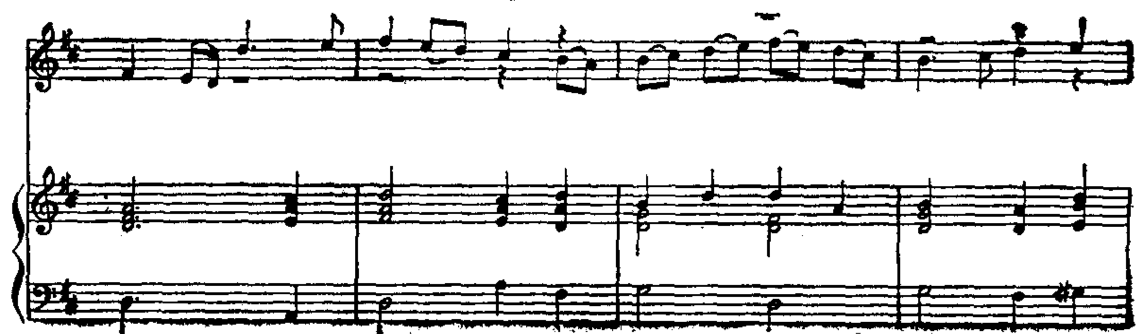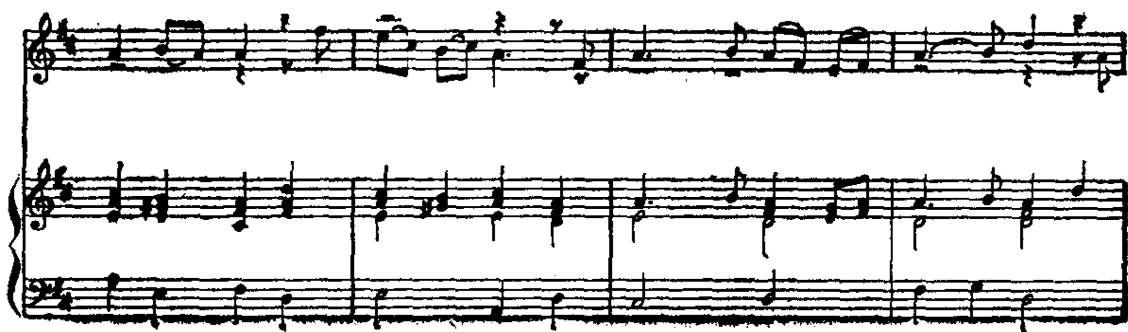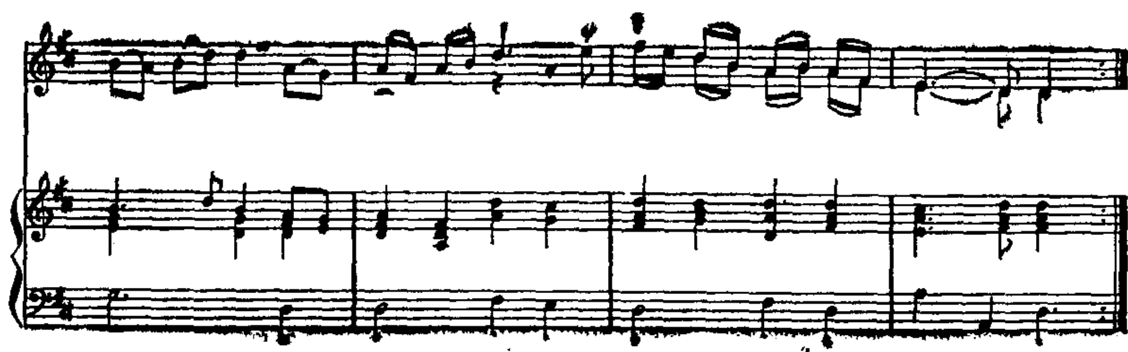












b. Hither, dear husband — From The Beggar's Opera





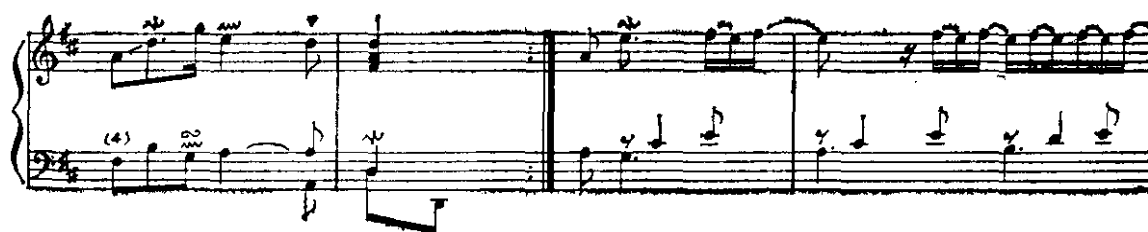


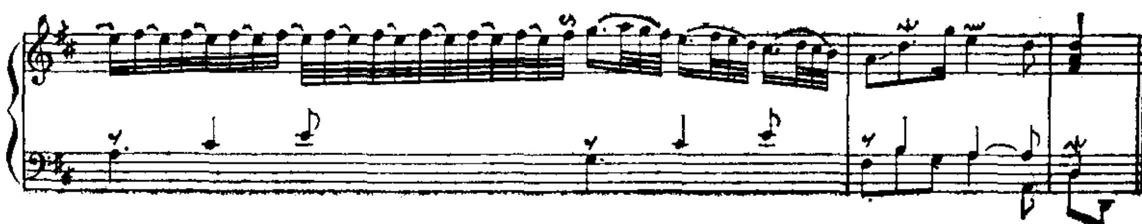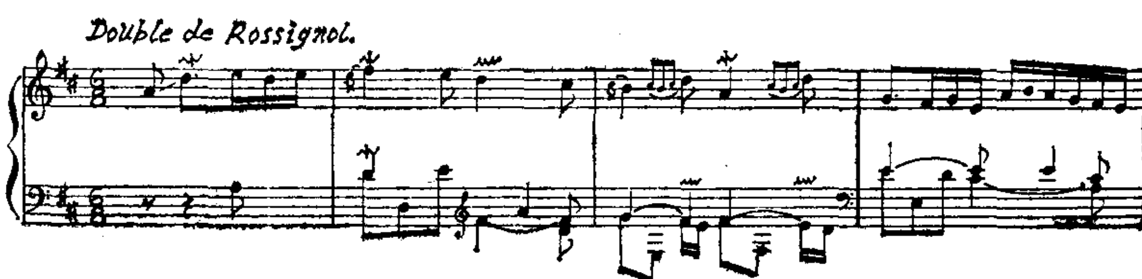


265. Francois Couperin (1668 - 1733)

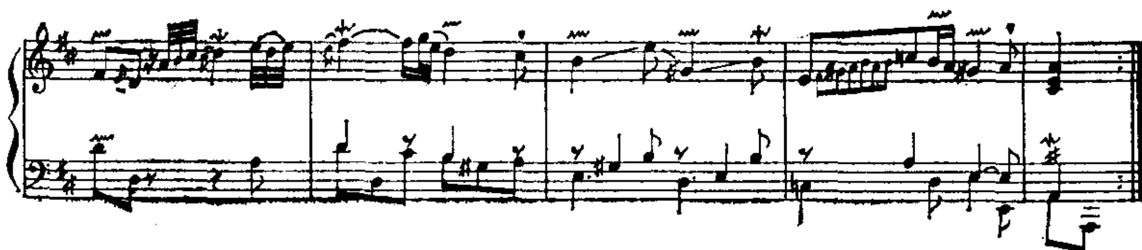
a. Le Rossignol en amour
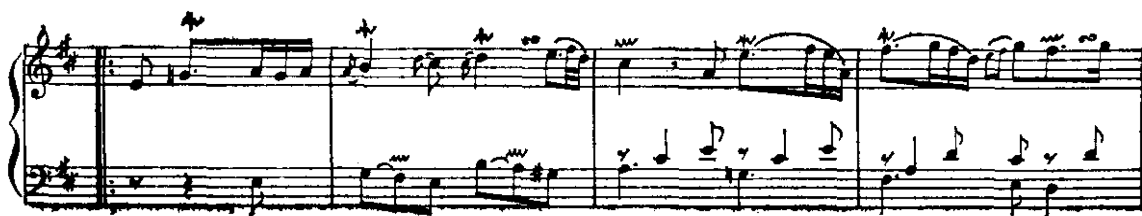
For Harpsichord
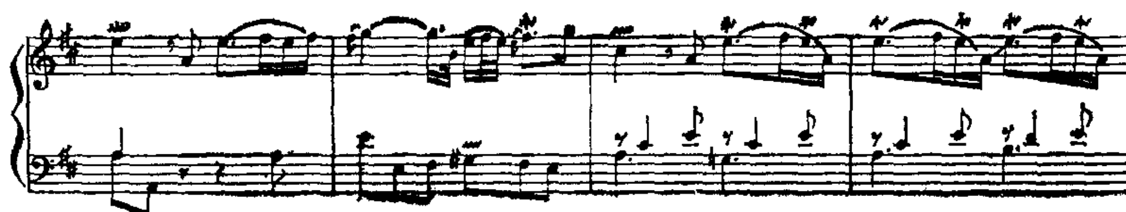

(4)
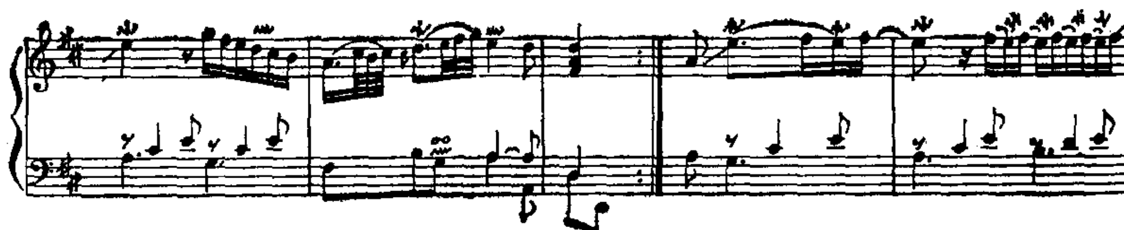


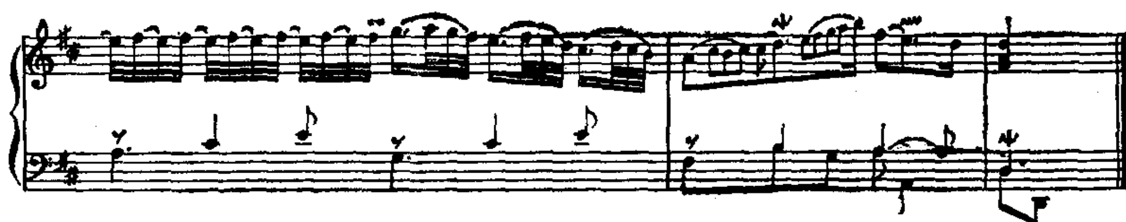

Double de Rossignol.
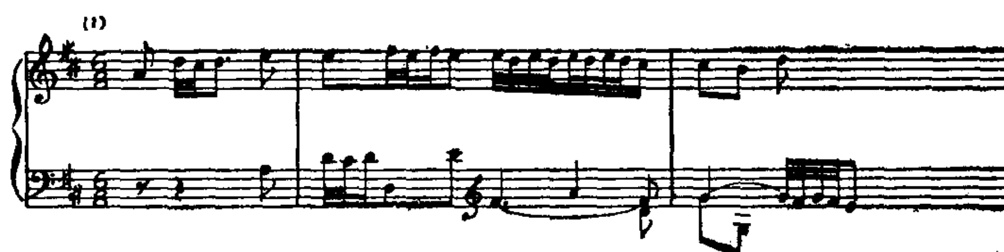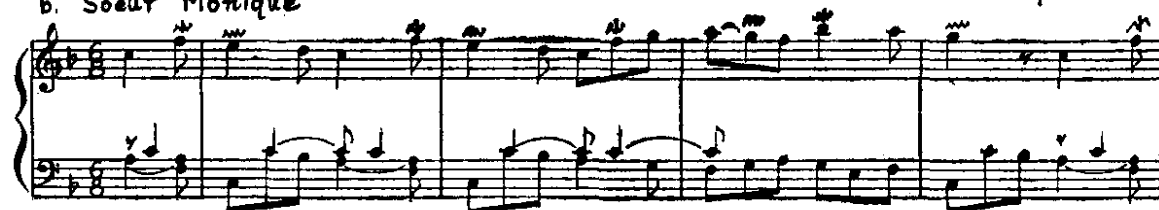










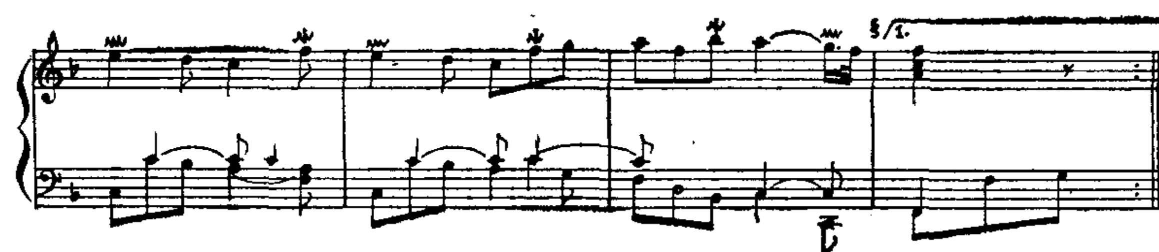

(1)
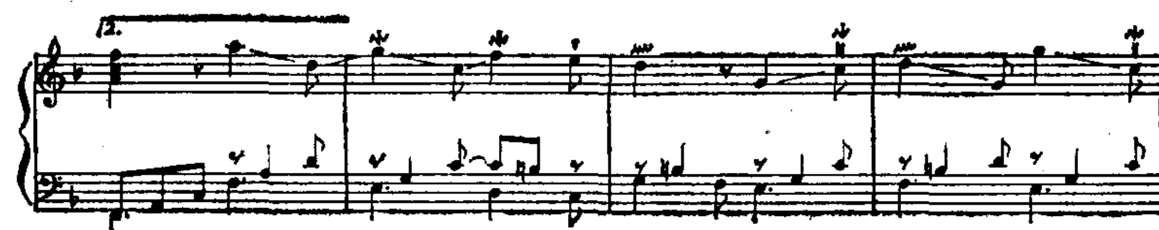

(2)
(3)
(4)
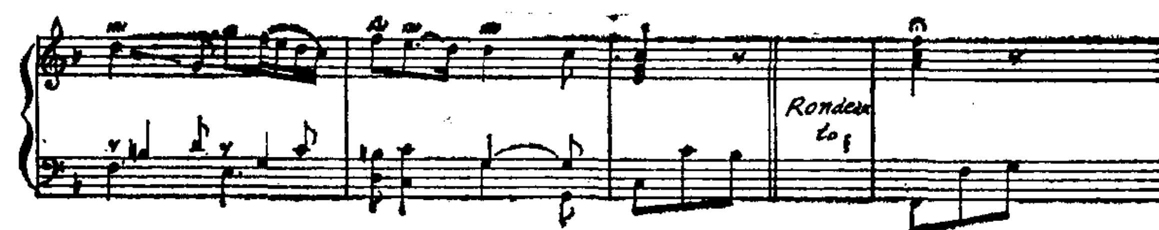
b. Soeur Monique
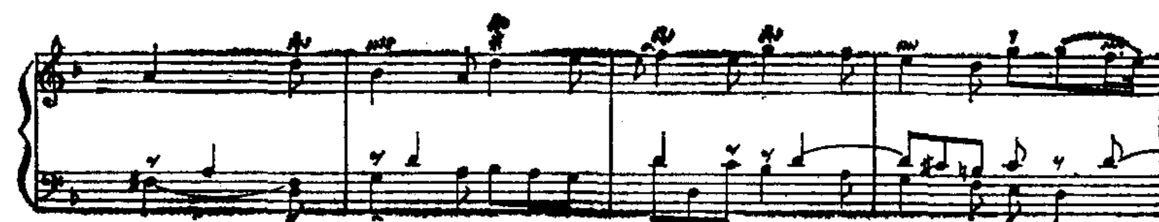
For Harpsichord
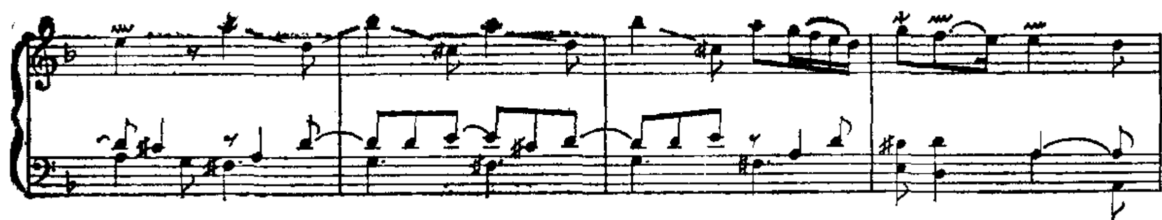


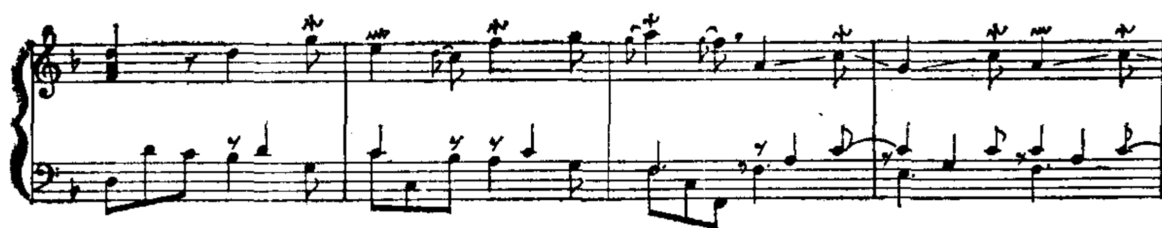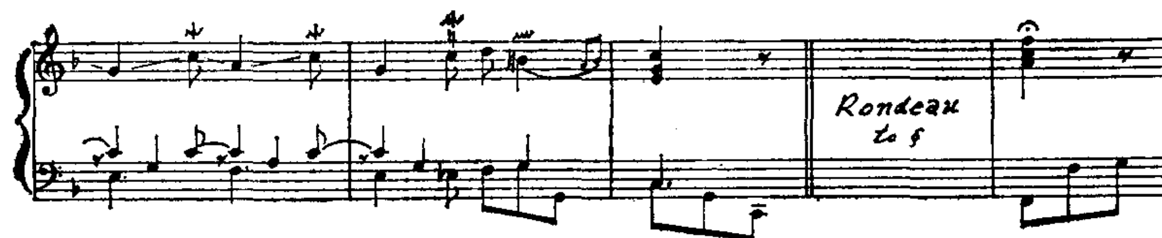




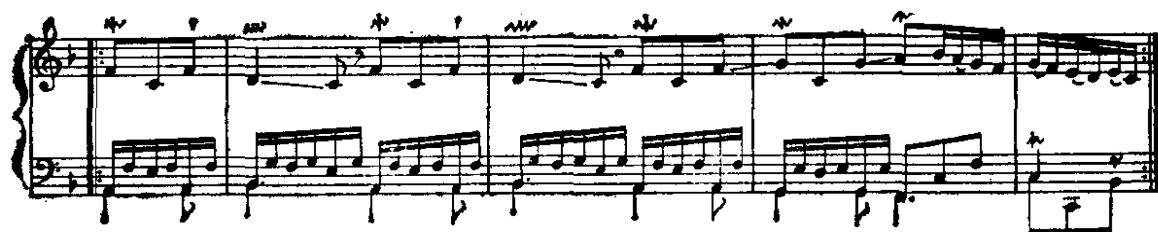


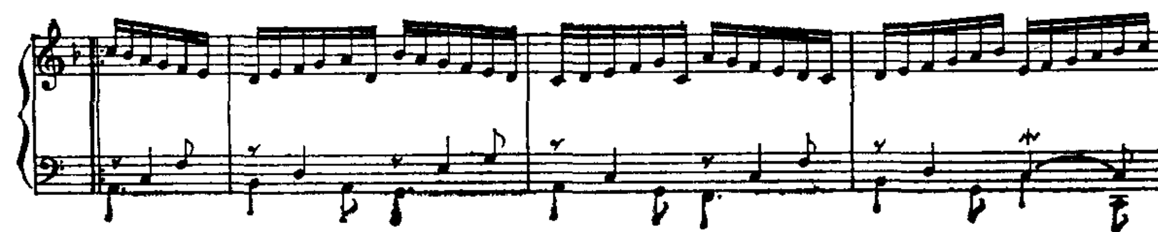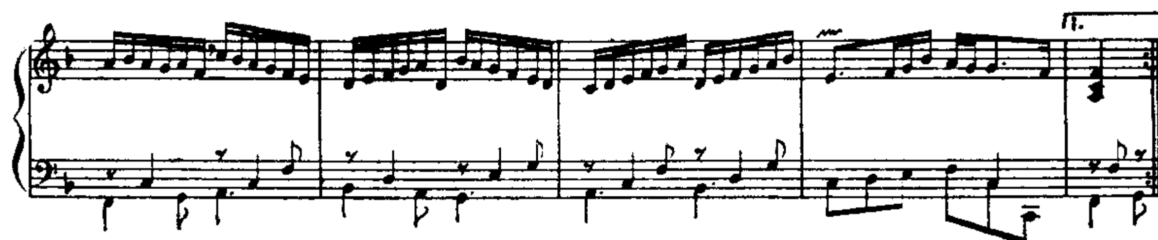




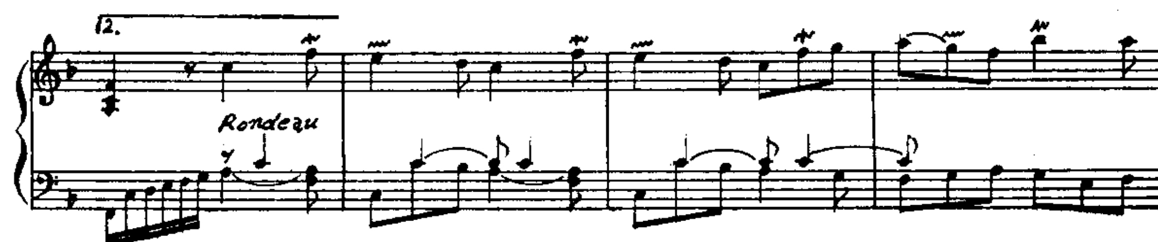


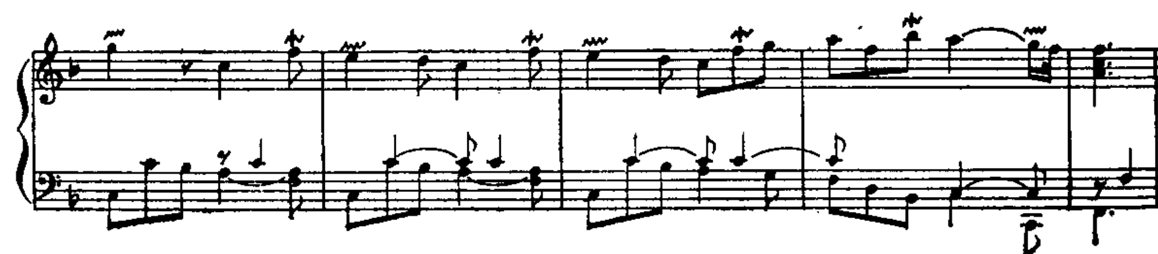

Rondeau
to f
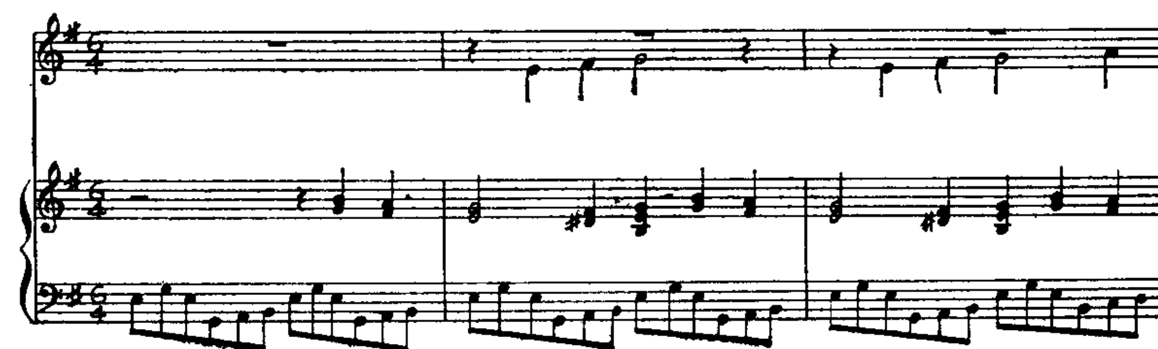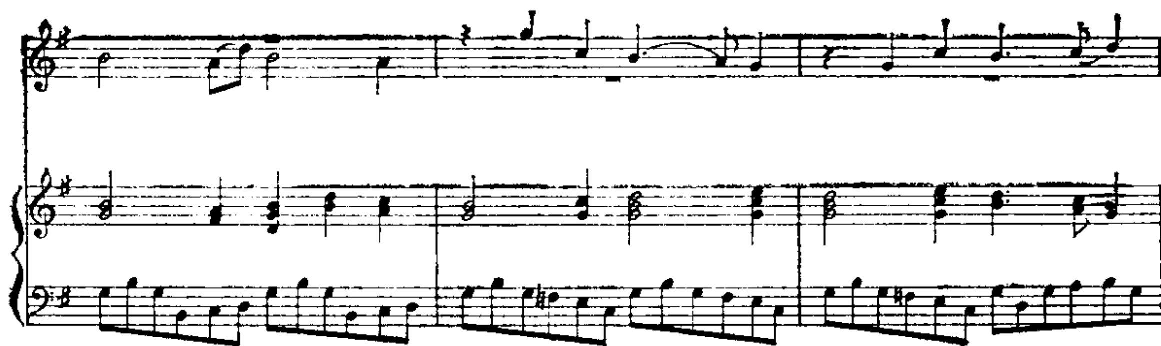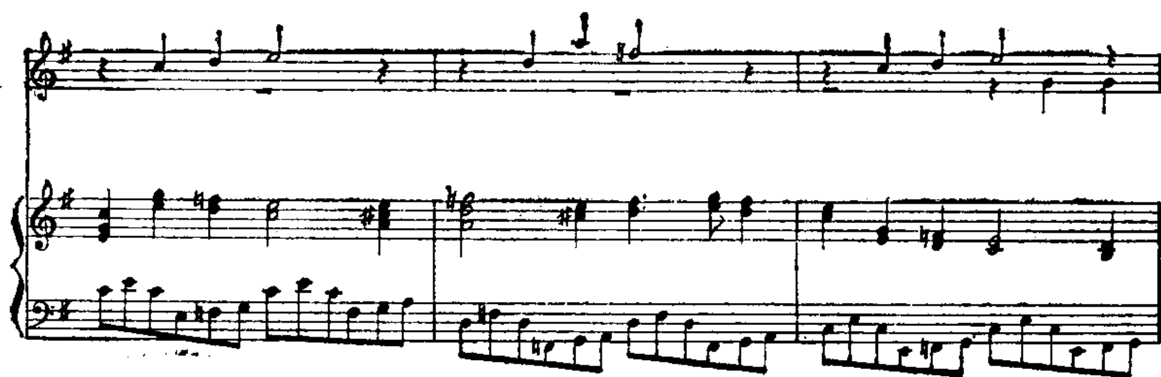










267. Reinhard Keiser (1674–1739)
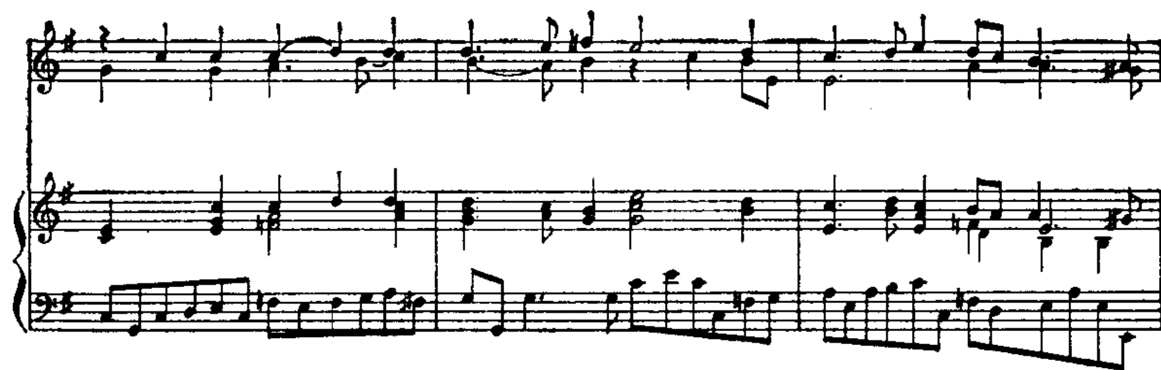
Fahret wohl
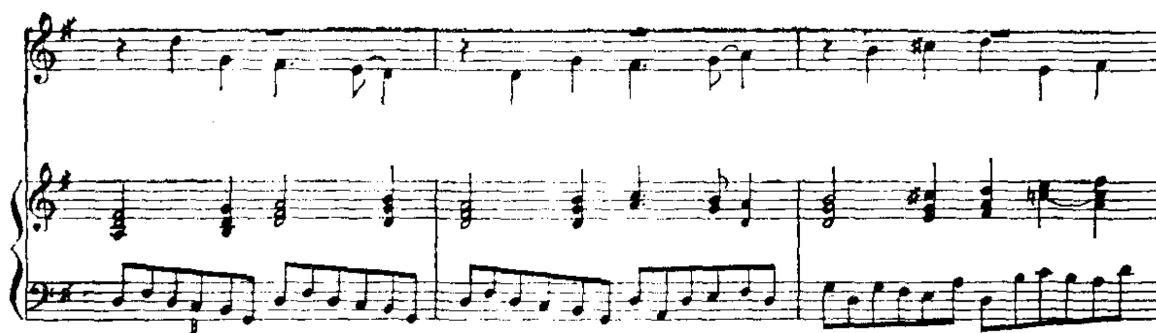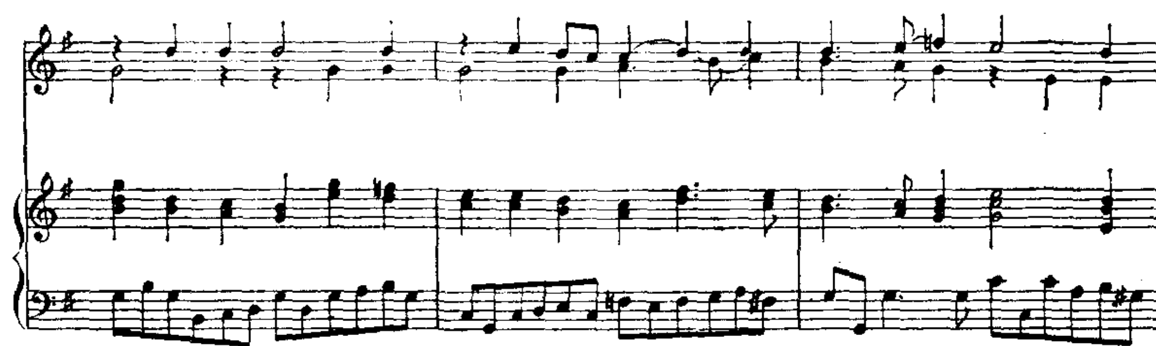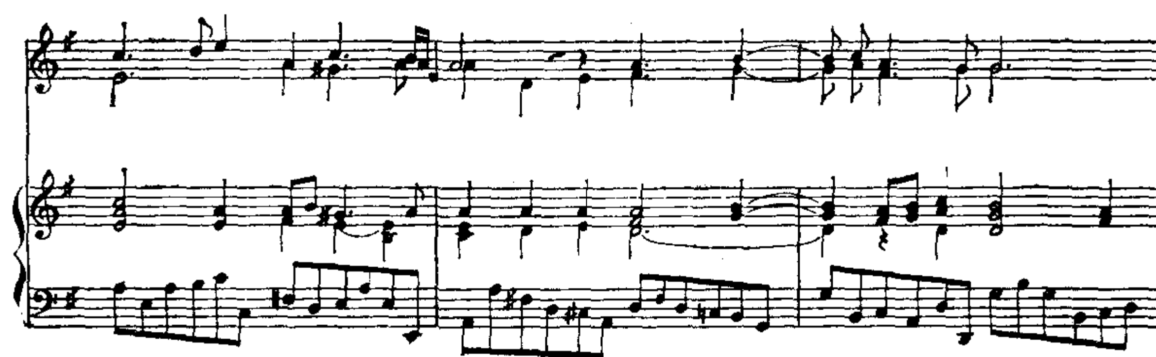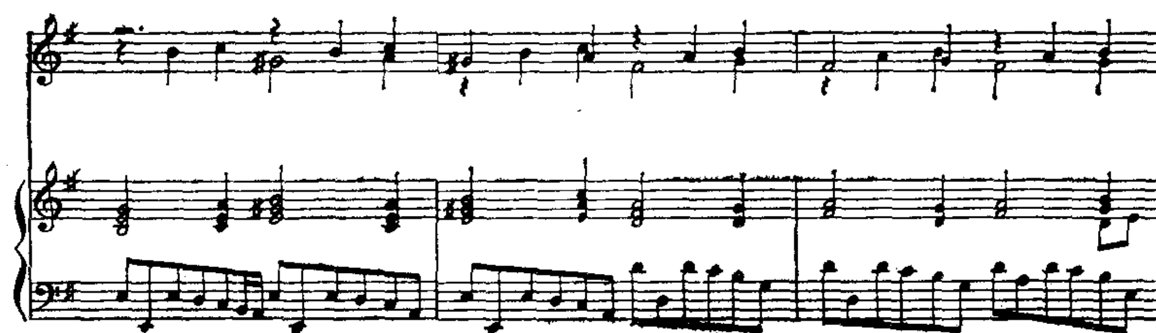
Duet from Adonis
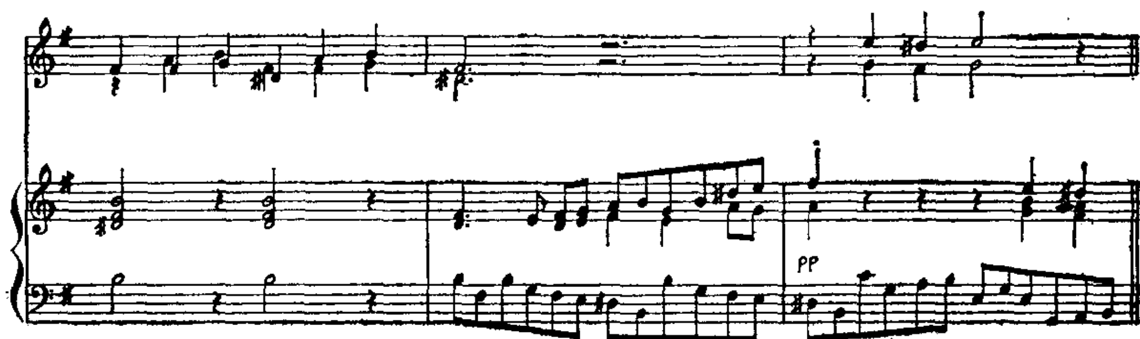













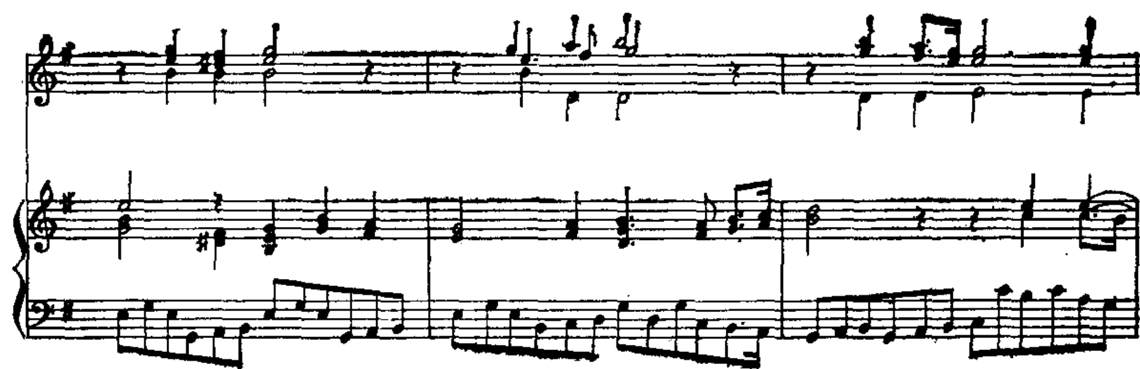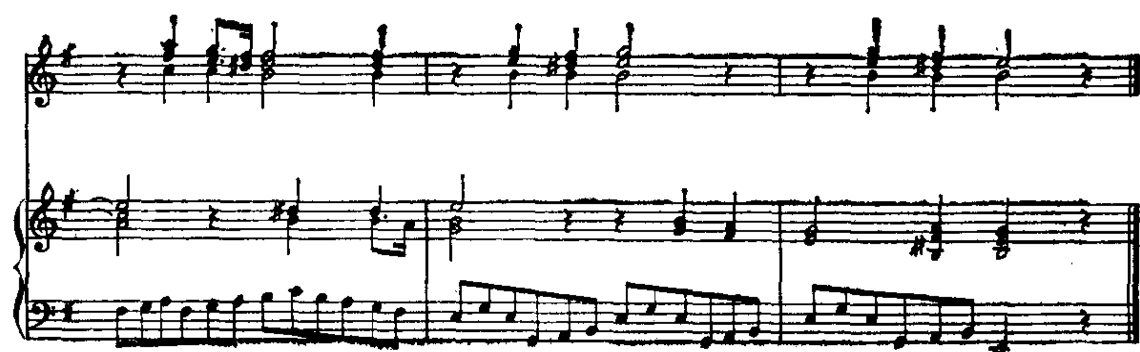
pp



